

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07197 591 6

HANS PFITZNER
UND DIE DEUTSCHE BÜHNE

VON

DR. WALTER RIEZLER
DIREKTOR DES STÄDTISCHEN MUSEUMS IN STETTIN



MÜNCHEN 1917 R. PIPER & CO. VERLAG


Musikalien · Könemann
Köln Rudolfplatz / Opernhaus Tel. A 2885

HANS PFITZNER UND DIE DEUTSCHE BÜHNE



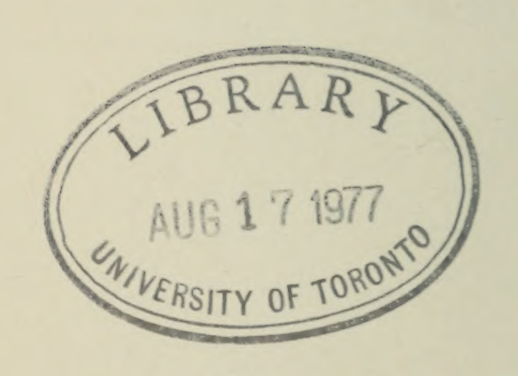
HANS PFITZNER
UND DIE DEUTSCHE BÜHNE

VON

DR. WALTER RIEZLER
DIREKTOR DES STÄDTISCHEN MUSEUMS IN STETTIN



MÜNCHEN 1917 / R. PIPER & CO. / VERLAG


LIBRARY
AUG 17 1977
UNIVERSITY OF TORONTO

VORWORT

Der Verfasser hatte die Absicht, zur Uraufführung des „Palestrina" — seiner Ueberzeugung nach ist das einer der ganz grossen Tage der Musikgeschichte — ein lange vorbereitetes Buch über „Hans Pfitzner und die Musik der Gegenwart" erscheinen zu lassen. Der Krieg hat die Verwirklichung dieser Absicht verhindert. Doch möchte der Verfasser diesen Tag nicht ohne ein Zeichen des Grusses und Dankes an den Schöpfer dieses Werkes vorübergehen lassen und nicht versäumen, das Seinige dazu beizutragen, um diesem nicht leicht zu fassenden, jedenfalls sehr schwerwiegenden Werke zu baldigem Verständnis zu verhelfen. Diesem Zwecke, sowie der Einführung in die früheren Bühnenwerke Pfitzners dient die vorliegende Schrift. Dass sie im Felde entstanden ist, darf der Verfasser vielleicht zur Entschuldigung dafür anführen, dass sie manche Vorläufigkeiten und nicht wenige Behauptungen, für die die volle Begründung fehlt, enthält, so dass ihr vielleicht nur Gleichgesinnte ganz zu folgen vermögen. Jedenfalls hofft er, wenn anders ihm die Heimkehr aus dem Felde beschieden ist, das Versäumte bald nachzuholen und dann auch die übrigen Werke Pfitzners und seine Stellung innerhalb der Entwicklung der modernen Musik in den Kreis der Betrachtung ziehen zu können.

Im Felde, an der rumänischen Front,
Palmsonntag 1917.

WALTER RIEZLER

HANS PFITZNER
UND DIE DEUTSCHE BÜHNE

Schmerzlicher als ein anderer Künstler empfindet es der Musiker, wenn seinen Werken der Widerhall der Zeit nicht gleich zuteil wird, wenn seine Werke, wie es der leidensvolle Vorzug des künstlerischen Genius seit langem ist, erst zu der Zukunft sprechen. Denn nicht dadurch, dass es geschaffen und aus der Hand des Künstlers entlassen ist, erst wenn es erklingt, ist das musikalische Kunstwerk vollendet und zum Leben erwacht. Deshalb ist es nicht eine Frage des Ruhms, der Ehre oder des äusseren Fortkommens, wenn der Musiker leidenschaftlich um die Anerkennung seiner Werke kämpft; er ist es seinen Werken schuldig, deren Formung er erst dann ganz vollendet hat, wenn er selber noch bestimmend auf ihre Aufführung hat einwirken können; und erst dann kann er über das Geleistete und Erreichte ganz beruhigt sein, wenn es ihm möglich war, die Verwirklichung seiner Absichten im Klange zu erproben.

In den letzten Jahrzehnten scheint für die Künstler eine neue, glücklichere Zeit angebrochen zu sein. Werke eines revolutionären Neuerertums, die bei ihrem ersten Erscheinen verlacht oder doch mit Kopfschütteln abgetan wurden, brauchen nur ein paar Jahre zu warten, um anerkannt zu werden, und meistens schlägt die anfängliche Ablehnung dann auch gleich in ihr Gegenteil um, und die Künstler erleben noch jung die Freude hohen Ruhmes. Jeder Freund der Künste müsste sich über diese Entwicklung freuen — wenn sie ganz echt wäre und in der Tat aus einem feurigen und rasch bereiten Miterleben der neuen Kunstwerke entspränge; denn dann wäre sie ein Zeichen, dass der Künstler wie in früheren glücklicheren Zeiten heute wieder nur der Vollender dessen ist, was seine Gegenwart

im Keim und unbewusst in sich enthält, und daher als der Verkünder des verborgenen Reichtums gepriesen und geliebt wird. Wer aber schärfer zusieht, der bemerkt bald, dass diese rasche Anerkennung kein Zeichen weder eines wahrhaften Verständnisses, noch der Erkenntnis innerer Zugehörigkeit zu sein braucht, dass sie vielmehr oft nur der Ausdruck halb der Angst, für rückständig zu gelten, halb der Neugier und der Freude an dem sensationellen Reiz der neuen Mittel ist, und dass sie deshalb auch vor allem jenen Künstlern zuteil wird, deren Schaffen entweder irgend etwas Sensationelles an sich hat, oder doch vom Standpunkt des Sensationellen aus betrachtet werden kann. Und deshalb ist das, was zuerst erfreulich zu sein scheint, in Wirklichkeit ein Zeichen drohender Veräusserlichung und eine Gefahr auch für die ernsten Künstler. Denn allzusehr ins helle Licht des Tages gezerrt wird dadurch das Wachstum jedes neuen Genius, das gedeihlicher in der Stille des Unbeachtetseins vor sich geht, und wenn das Interesse des Publikums immer mehr auf neue und sensationelle Mittel gerichtet wird, so kann es geschehen, dass sich der Schwerpunkt der Kunst schliesslich ganz nach jener Seite neigt, und dass ein Schaffen, das andere Wege geht, in dem Lärm und grellen Licht des Tages untergeht.

Aber glücklicherweise gibt es auch heute noch Künstlerschicksale, die in gleicher Weise das Vorhandensein des echten Genius, wie auch die innere Gesundheit der künstlerischen Empfindung wenigstens eines Teiles des Publikums beweisen. Und keines ist reiner und typischer als das von Hans Pfitzner. Als er zuerst, vor nunmehr etwa 25 Jahren, an die Oeffentlichkeit trat, achteten wenige auf ihn, und doch war schon damals ein kleiner Kreis von Freunden überzeugt, dass hier ein wahrhaft gottbegnadeter Künstler erstehe. Werk um Werk entstand, langsam gereift, aber deshalb von um so vollerem Gewicht, und noch immer war

der Kreis der Anhänger nur klein. Als vor etwa zehn Jahren der zu früh verstorbene Rudolf Louis in seinem Buche über „Die deutsche Musik der Gegenwart" mit schönem Mut Pfitzner das einzige wirkliche musikalische Genie unserer Zeit nannte, da war es zwar schon eine stattliche Zahl von Musikfreunden, die diesem Urteil zustimmten. Und diese Zahl wuchs mit jedem Jahre, die Festigkeit der Ueberzeugung mit jedem neuen Werk, das Pfitzner erscheinen liess — aber wenn heute der „Palestrina" zum erstenmal erklingt, so wissen doch noch immer mindestens die Hälfte derer, die den Anspruch erheben, als ernsthafte Musikkenner zu gelten, nicht im geringsten, was diese Tatsache bedeutet. Dies liegt daran — und ist, so betrachtet, fast ein gutes Zeichen —, dass das Neue, Eigene dieser Musik nicht in den Mitteln liegt oder in irgendeiner Uebertrumpfung der Vorgänger, sondern in ihrem Innern, in der Empfindung, und dass es daher keinen anderen Weg zu ihr gibt, als sich diese Welt ganz langsam echt zu eigen zu machen.

I.

Schon eine flüchtige Uebersicht über die von Pfitzner bis jetzt veröffentlichten Werke zeigt eine nicht eben gewöhnliche Tatsache: die verschiedenen Gebiete der Tonkunst sind unter diesen Werken ungefähr gleichmässig vertreten. Und eine genaue Kenntnis der Werke lehrt, dass die verschiedenen Formen nicht etwa, wie es heute manchmal vorkommt, Verkappungen für eine einzige Gattung sind: Pfitzners Lieder, deren er eine grosse Anzahl geschrieben hat, die sicher einmal die erste Stelle im Reiche des modernen Liedes einnehmen werden, sind echt liedartig, wie nichts anderes, was heute geschrieben wird. Seine Bühnenwerke haben ihren eigenen, sehr selbständigen Stil

und sind dramatische Musik in einem allerdings sehr tief gefassten Sinn. Und seine höchst gewichtigen Kammermusikwerke — eine Cellosonate, ein Streichquartett, ein Klaviertrio und ein Klavierquintett, verteilt über alle Epochen seines Schaffens — sind nicht etwa nur Parerga neben den Orchesterwerken und wie diese orchestral und dramatisch empfunden, sondern von dem reinsten Kammermusikstil, den unsere Zeit kennt; auch Max Reger, bei dem die Kammermusik das eigentliche Zentrum einnimmt, hat nichts Stilreineres geschaffen. — Man muss in der Musikgeschichte sehr weit zurückgehen, um dieser echten Vielseitigkeit noch einmal zu begegnen: erst Mozart wieder ist so unumschränkter Herrscher in dem ganzen weiten Reiche der Musik, dessen verschiedene Provinzen damals allerdings noch nicht so scharf voneinander getrennt und so selbständig entwickelt waren.

Fragt man nach dem Zentrum dieser so vielseitig begabten Musiknatur, so kann die Antwort nur eine sein: es ist die Musik selber, wie sie, nur eigenen Gesetzen gehorchend, unerforscht, „geheimnisvoll offenbar", hinter den Dingen thront. Nur ein „absoluter Musiker" kann Werke schaffen, die so ganz in sich ruhen, wie Pfitzners Kammermusik, und wer einmal so tief in das innere Wesen der Musik eingedrungen ist, den lässt dies Wesen nicht mehr los: auch jeder anderen Aufgabe gegenüber wird er an diesem Wesen festhalten und ihm nur dienen.

In der letzten Zeit ist freilich der Versuch gemacht worden, den bis jetzt im wesentlichen klaren Begriff der „absoluten Musik" zu verwirren. Ferruccio Busoni stellt in seinem unerhört anmassenden „Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst" die Behauptung auf, dass weder Bach noch Beethoven, von den anderen Klassikern zu schweigen, als wahrhaft absolute Musiker gelten können, abgesehen von einzelnen Stücken, wie manchen Orgel-

phantasien Bachs und Einleitungssätzen zu Sonaten Beethovens. Einen grossen Schritt auf seinem eigenen Wege, einen kleinen Schritt nur in der grossen Aufgabe, die Musik zu ihrer höheren Natur zurückzuführen, habe Beethoven machen können! — Demgegenüber wollen wir dabei bleiben, unter „absoluter Musik" diejenige Musik zu verstehen, die sich aus sich selbst, nicht in Anlehnung an irgend etwas ausser ihr, sei es ein poetisches Wort — im Liede —, eine „Idee" oder ein Vorgang — in der Programmusik —, oder eine szenische Handlung — in der Oper —, nur ihren eigenen Gesetzen gehorchend entwickelt und zu abgeschlossener Form gestaltet ist, so dass sie in sich ruht und ohne äussere Beziehung verständlich ist. Ob die Form streng symmetrisch-architektonisch ist wie bei Bach, organisch sich entwickelnd wie bei Beethoven, oder frei rhapsodisch wie bei Schumann, das ist eine Frage zweiten Ranges, die uns hier nicht kümmern soll, wie wir uns auch hüten wollen, Rangstufen aufzustellen oder gar die ganze bisherige Musik als Vorstufe zu — Busoni anzusehen. In sich vollendet — „selig in sich selbst" — ist eine Bachsche Fuge wie eine Symphonie von Mozart oder Beethoven, und wer von der allmählichen „Befreiung" der Form spricht, der soll nicht vergessen, dass auch in der grössten künstlerischen Freiheit die Willkür keinen Platz hat und alles höheren Notwendigkeiten zu gehorchen hat.

II.

Die Eigenart einer Musik mit Worten zu kennzeichnen, ist fast unmöglich, und das gehört zum Schönsten an ihr; denn es verbürgt das göttliche Geheimnis ihres Ursprungs und die Einzigkeit ihres Erlebnisses, das von der Welt des Begriffs fernbleibt wie nichts anderes. Will man dieser Welt

mit dem Worte nahen, so kann es nur im Gleichnis, auf dem Wege dichterischer Ahnung, also auch fern von begrifflicher Fixierung, geschehen, oder man muss sich beschränken auf die Feststellung von Zusammenhängen, auf die Anwendung von Merk- und Schlagworten, die der Leser selber erst mit Inhalt füllen muss. So ist noch nicht viel gesagt, wenn man Pfitzner einen Romantiker nennt — denn dieser Begriff ist schwer und mannigfach zu deuten, und sein Inhalt wechselt so sehr, dass einem der Grössten, die je über Musik geschrieben haben, E. Th. A. Hoffmann, alle rein instrumentale Musik, also auch die Haydns und Beethovens, als romantisch gilt —, wenn man aber dazu noch sagt, dass Schumann der nächste Vorfahr Pfitzners ist, so weiss man genug, um die Welt so ungefähr zu kennen, der diese Musik entstammt. In der Tat ist Pfitzner der einzige, in dem der Geist Schumanns, des heute, wenn man von den Sondervorlieben der Sänger und Pianisten absieht, wenig mehr gekannten und geachteten, noch unmittelbar lebendig ist. Aus der Verwandtschaft mit dieser heute so wenig zeitgemässen Kunst lässt sich vielleicht begreifen, dass der Zugang zu Pfitzners Empfindungswelt vielen so schwer wird. Vom Standpunkt des Augenblickes aus gesehen ist tatsächlich etwas Unzeitgemässes in ihr. — Wie schönster Schumann beginnt Pfitzners erstes veröffentlichtes Werk, die herrliche Cellosonate, mit einem Gesang, der wahrhaft „zittert und bebt", wie Schumannsche Lyrik — und Lyrik ist bei Schumann alles, in welche Form es auch gekleidet sei, welche Ausdrucksmittel er auch wählte —, und bis in Pfitzners jüngste Werke, deren Stil weit von Schumann und aller früheren Musik abliegt, dringt noch da und dort ein rührender Klang aus jener Welt, wie eine schöne Bestätigung von Pfitzners ursprünglicher Kongenialität, die mehr ist und tiefer liegt als der schulmässige, von der selbständigen Entwicklung

bald verhüllte Zusammenhang des Jüngers mit seinem Meister oder Vorbild.

Das Wesen der romantischen Musik, wie aller Romantik, liegt nicht in der Richtung auf ein bestimmtes Formideal, sondern in einer ganz besonderen Art von Empfindung. Wie alle Betrachtung einer klassischen Kunst in die Betrachtung der klassischen Form münden oder von ihr ausgehen muss — es ist deshalb sicherlich keine formalistisch-äusserliche Kunst, sondern ihre Form kommt aus einer ganz bestimmt gearteten Empfindung und Weltanschauung und ist nur in ihr wahrhaft lebendig —, so gibt es keine andere Möglichkeit, vom Wesen der romantischen Kunst zu reden, als nur die: die Eigenart ihrer Empfindung zu bezeichnen. Das sehnsüchtig und unendlich schweifende, zart und liebend das Kleinste umfassende und zugleich ahnungsreich den fernsten Geheimnissen und dem All hingegebene Herz ist es, dem die Romantik entspriesst. Sehnsucht und Unendlichkeit sind die Grundstimmungen der romantischen Dichtung und Philosophie, die Grundstimmungen des ganzen Lebens der Romantiker; wie sollten sie nicht auch in der romantischen Musik wiederklingen, da doch Musik die reinste Empfindung, losgelöst von jeder Schwere, der Welt und der Unendlichkeit am innigsten vermählt ist?

Die Empfindung äussert sich in der Musik vor allem in der Melodie, ja man kann sagen, dass es nichts gibt auf der Welt, worin eine Empfindung so ganz rein, frei von jedem anderen Element, von jedem materiell-begrifflichen oder auch bildlich-anschaulichen, Form gewonnen hat, wie eben in der Melodie. In ihr zeigt sich die Eigenart und der wahrhafte Genius des Musikers am klarsten. Pfitzner weist in einem seiner Aufsätze mit Recht darauf hin, dass es noch nie ein musikalisches Genie ohne eigenartige Melodie gegeben hat und stellt daher den „Einfall" mit grosser Entschiedenheit in den Mittelpunkt der Musik. Die eigen-

artige Melodik ist der Beweis dafür, dass die Empfindung des Künstlers, sein besonderes Verhältnis zur inneren Welt stark, klar und schöpferisch genug ist, um zur Form zu gelangen, und ist so die Bürgschaft wahrer Genialität. Echtes Melos aber ist Pfitzner in höchstem Masse eigen, eine Fülle von Empfindung ist über seine Werke ausgegossen, und das ganze Weltall menschlicher Gefühle, von ausgelassenem Humor bis zu düsterer Tragik, von schlichter Sinnigkeit und klarer Ruhe bis zu wilder Erregung und dunkler Leidenschaftlichkeit, von volkstümlicher Einfalt zu geheimnisvoller Verschlungenheit und schwer zugänglicher Wildnis hat in ihnen tönende Form gewonnen. Der Empfindung ist alles untertan in diesen Werken. Ihr dient die Harmonie, die oft ganz schlicht und einfach, oft kompliziert und schwer fassbar ist; dann ist sie es jedoch nicht, wie sonst manchmal in der modernen Musik, um einen an sich simplen Einfall interessant und raffiniert zu machen, sondern nur, weil die Empfindung es von sich aus so verlangt. Und wenn er einmal ein ganzes Lied, Goethes „An den Mond", auf der Ganztonleiter aufbaut, tut er es nicht, um auch einmal damit zu experimentieren; er tut es, weil diese Tonleiter der inneren Vision, die das Gedicht in ihm erweckt, besonders entspricht: wenn dieser Tonleiter die klaren Richtungen und Gliederungen fehlen, so dass sie wie im Dunkeln zu tappen scheint, so ist sie ein rechtes Bild der Nacht, die „die Gestalten und Gewande wechselt" und „alles im ungewissen schwanken" macht. Und so ist auch eine bestimmte Art von Polyphonie, über die später noch Näheres zu sagen ist — sie ist in manchen Stücken, wie z. B. im Adagio des Streichquartetts, von ungeheurer Wirkung —, für Pfitzner kein Experiment, sondern nichts anderes als der ganz natürliche Ausdruck der Empfindung, und bereichert und ründet das Bild der Welt, in der wir mit diesen Werken leben. — Allein, mag diese Welt noch so reich und viel-

gestaltig sein, eines hat dort keine Statt: es ist das Unreine und Gemeine. Es ist die Welt auf einer sehr hohen Stufe der Entwicklung, dahin nur der edle, reine Mensch gelangen kann.

Es ist heute leider nicht überflüssig, von der Qualität der Empfindung, also der Melodie oder des „Einfalls" zu sprechen und ausdrücklich Rangstufen festzustellen. Denn es ist leider nicht zu bestreiten, dass heute oft der „Ausdruck um jeden Preis" allein noch etwas gilt, dass weder danach gefragt wird, welcher Sphäre die Empfindung entstammt, noch, mit welchen Mitteln sie zum Ausdruck gebracht ist; dass zugleich der Sinn für das Banale — oder vielmehr der Instinkt dagegen — fast vollständig verloren gegangen ist und manch eine Banalität letzten Grades heute im Ansehen der Erhabenheit und des Tiefsinns steht, weil mit irgendwelchen künstlichen Mitteln ihre Temperatur um einige Grade gesteigert und ihre Farbe schön glänzend aufpoliert worden ist. Die Ursachen dieser betrüblichen Erscheinung liegen nicht nur in der unbestreitbaren allgemeinen Verrohung oder Entartung des künstlerischen Gefühls — denn trotz aller Merkmale des Verfalls ist die Musik heute immer noch die lebenskräftigste Kunst —, sondern in ganz besonderen Umständen, die wir an einer späteren Stelle noch betrachten werden. Die Tatsache selbst ist unleugbar, und sie ist verhängnisvoll in vieler Hinsicht. Sie hat die Massstäbe verschoben, Unwesentliches oder ganz Nichtiges in den Vordergund gestellt, und damit dem Echten und Edlen den Weg verlegt. Es wird aber auch durch die Nachbarschaft mit neuem Unwürdigem, dem allzuviel Ehre widerfährt, die reine Luft, in der die grossen alten Meister bisher lebten, verpestet und ein Meltau legt sich über die musikalische Empfindung ganzer Geschlechter.

III.

In dem Verhältnis zur geschlossenen F o r m liegt für alles romantische Schaffen eine Wurzel schwerer Konflikte. Denn ebenso wie den klassischen Künstler seine ganze Empfindung von selbst die geschlossene Form suchen lässt — ist sie ja nichts anderes wie der Ausdruck der Ueberzeugung von dem absoluten Gesetz, dem die ganze Welt untertan ist —, vergisst der Romantiker über dem letzten Ziel seiner Sehnsucht, der Unendlichkeit, nur allzu leicht die mehr irdische Pflicht der Formung und abschliessenden Gestaltung, die seinem Werk doch erst die Möglichkeit schafft, für sich zu stehen und wirkend zu leben. Daran liegt es, dass der Romantik bei allem Reichtum an Empfindung und Phantasie so wenig grosse, in sich geschlossene Werke gelungen sind. In der Musik tritt der Konflikt da am offensten zutage, wo die Formen der klassischen Musik einfach übernommen sind: da wird selbst Schumann oft äusserlich und in der thematischen Arbeit formalistisch, und wie wenig Webers Sonaten trotz schöner Einzelheiten seine Opernmusik an Vollendung erreichen, wissen die Wenigen, die diese Werke kennen. Aber es gibt eine romantische Form, die in sich so vollendet ist wie die klassische. Wir finden sie im romantischen Liede, in der Arie und den übrigen ,,Nummern" der romantischen Oper und am höchsten verfeinert in den freien Formen der Schumannschen Klavierwerke. Ueberall da schafft sich die Empfindung, der ,,Einfall", die ihm gemässe Form ganz frei, und der Eindruck der Abgeschlossenheit wird weniger durch feste ,,architektonische" Verhältnisse als dadurch erreicht, dass die Empfindung frei ausströmt und sich zu Ende lebt, in sich selbst im Gleichgewichte schwebend. Schumanns ,,Davidsbündler", sein ,,Carneval", die ,,Kreisleriana" und in grösstem Massstabe die C-Dur-Fantasie sind unsterbliche Beispiele einer rein romantischen Form,

die jeweils neu aus der Empfindung geboren in sich selbst gerundet und vollendet ruht.

Pfitzner hat, ganz vom Standpunkt des Romantikers aus, in einem seiner Aufsätze von thematischer Arbeit und formaler Gestaltung in der Musik fast verächtlich geredet. Aber wie so oft ist auch bei diesem Künstler das, was er schreibt, nicht der ganze Ausdruck seines eigentlichen künstlerischen Wesens. Der „Einfall" mag in seinen Werken noch so überirdisch blühen, wir treffen in ihnen auf Schritt und Tritt und in einem Masse, wie es in der romantischen Musik bisher unerhört war, thematische Arbeit der intensivsten Art und einen höchst entwickelten Sinn für Form. Die thematische Arbeit, die schon im „Armen Heinrich" kaum einen Takt ohne thematische Beziehung lässt, und die aus vielen seiner Lieder kleine kontrapunktische Meisterwerke macht — wir kennen in der Geschichte des deutschen Liedes keine anderen Beispiele einer so dichten und kunstvollen musikalischen Formung, wie z. B. den „Gärtner" oder „Ueber ein Stündlein" —, ist dann in seiner späteren Kammermusik, vor allem in dem ersten Satze des Klavierquintetts aufs höchste gesteigert und hier zugleich mit einer wahrhaft monumentalen Geschlossenheit in der Gestaltung der ganzen Sätze verbunden. Freilich ist die Form dieser Sätze niemals klassizistisch und formelhaft in dem Sinne einer Ordnung und Entwicklung des thematischen Materials nach dem Schema der klassischen Form, sondern in jedem Falle aus der Empfindung neu entwickelt, manchmal, wie in dem grandiosen letzten Satze des Klaviertrios, scheinbar ganz rhapsodisch und frei phantasierend und doch streng und folgerichtig und dabei kunstvoll wie in einem klassischen Werk.

Ein Zeichen seiner Freude an der kunstvollen Arbeit ist auch — trotz dem Ursprung aus der Empfindung — jene neue Art des Kontrapunkts, die, offenbar von der Ent-

wicklung der Musik ganz allgemein gefordert, von Pfitzner wohl zuerst, jedenfalls aber bisher am folgerichtigsten und innerlich am meisten begründet angewendet wird. Es ist ein Kontrapunkt, der sich von der Herrschaft der Harmonie, der er bis auf Wagner und seine Schule unterworfen war, frei gemacht hat und jede Stimme ungeachtet der für den Augenblick entstehenden harmonischen Härten ihren selbständigen Weg gehen lässt, während die harmonischen Verhältnisse nur im grossen sprechen. Man mag diesen Kontrapunkt den „linearen" nennen und so seine technische Eigentümlichkeit gut und deutlich bezeichnen; bei Pfitzner ist es vielleicht noch passender, von einem „Empfindungskontrapunkt" zu reden. Denn in der Tat ist es so, als wenn hier die einzelnen Elemente der Empfindung, oft auch zwei gleichzeitig auftretende, gegensätzliche Empfindungen gegeneinander kontrapunktiert und dadurch zu höchster Plastik und Eindringlichkeit gesteigert würden. Damit werden aber mit der neuen Empfindung eine Fülle neuer Möglichkeiten formaler Gestaltung der Musik erschlossen, die ihr vordem nicht zugänglich waren.

IV.

Und in dieser Natur, in der die Musik so absolut herrscht, dass für kein anderes Ding mehr Raum zu sein scheint — denn mehr als irgendeine andere Kunst pflegt die Musik den Menschen von der übrigen Welt zu entfernen —, in diesem feinnervigen Menschen, der echt romantisch nur auf sein Inneres hört und an keine Wirkung nach aussen denkt, lebt noch ein Trieb, der ursprünglich mit der Musik nichts zu tun hat und der romantischen Innerlichkeit sogar zu widerstreben scheint, der Trieb zum Theater. Wer Pfitzner kennt, weiss, dass jede dramatische Produktion

sein lebhaftestes Interesse hat, wer seine Tätigkeit als Opern-Kapellmeister und Theaterdirektor verfolgt hat und einmal Gelegenheit hatte, seine Neueinstudierungen zu sehen, ist überzeugt, dass wir in ihm einen der bedeutendsten Regisseure unserer Zeit besitzen, der nicht nur aus der Musik, sondern auch aus dem Textbuch, sei es nun der „Freischütz" oder eine andere romantische Oper, seien es die „Meistersinger" oder eines seiner eigenen Bühnenwerke, jede feinste und tiefste Wirkung herausholt und Aufführungen hinstellt, die zum Vollendetsten gehören, was wir heute auf der Bühne, in Schauspiel und Oper, erleben können. Es ist jene ganz grosse, heute leider seltene Bühnenkunst, für die das innere Wesen des Werkes alles ist, dem jedes Wort, jede Gebärde der Schauspieler oder Sänger, und auch jede Aeusserlichkeit der Szene bescheiden und stolz zugleich dienen muss.

Ueber Pfitzners Gesinnung und Grundsätze in diesen Fragen geben seine Aufsätze über „Bühnentradition" prachtvollen Aufschluss. — Und dass es nicht etwa theoretisches Interesse, sondern echtes Bühnenblut ist, aus dem Pfitzner diese Fähigkeit des Regisseurs erwächst, das erhellt schon aus der erstaunlichen Tatsache, dass er es wagen konnte, in einer von ihm geleiteten Aufführung der „Meistersinger" für einen plötzlich erkrankten Sänger ohne jede Vorbereitung und ohne vorher die Bühne betreten zu haben, die Rolle des „Beckmesser" zu übernehmen und mit vollstem Gelingen durchzuführen.

Diese Tatsachen vorauszuschicken, ist nicht unnütz, wenn man von Pfitzners musikdramatischem Schaffen spricht. Seine beiden grossen Bühnenwerke sind heute schon über 10 und 20 Jahre alt und ebensolange an deutschen Bühnen aufgeführt. Der Erfolg, der anfangs gering war, ist mit den Jahren immer grösser geworden, aber die Teilnahme an diesen Werken, die an Bedeutung alles, was sonst noch in dieser Zeit auf dem Gebiete der Oper geschaffen wurde,

weit übertreffen, beschränkt sich immer noch auf einen verhältnismässig kleinen Kreis, der wohl von Jahr zu Jahr sich erweitert, aber immer noch nicht entfernt alle diejenigen umfasst, die sich für die Opernbühne ernsthaft interessieren. Als Grund für diese Zurückhaltung wird immer wieder eines angegeben: es fehle den Werken jedes echte Bühnenblut, jede theatralische Schlagkraft, und nicht nur die Dichtungen seien schwächlich und ohne Wirkung, sondern auch in der Musik vermisse man jene Prägnanz und Eindringlichkeit der Geste, die nun einmal von einer Opernmusik gefordert werden müsse. Ob dieses Urteil, das immerhin überrascht, wenn man sich die oben erwähnten Tatsachen, die für ein sehr lebhaftes Verhältnis Pfitzners zum Theater zeugen, vor Augen hält, zu Recht besteht und das endgültige Schicksal dieser Bühnenwerke besiegelt, lässt sich erst dann erkennen, wenn wir uns über die Stimmungen und Neigungen der Opernfreunde von heute klar geworden sind.

V.

Wie ein Dämon, schön und erhaben, segensreich und fürchterlich zugleich, steht seit Jahrzehnten vor jedem, der als Musiker der Bühne naht, die Gestalt Richard Wagners, und Glanz und Schatten der Erscheinung fällt bis in die entlegensten Gebiete der musikalischen Welt. Wahrhaft umstürzend und bis ins Innerste erregend hat dies Ereignis auf das musikalische Fühlen der ganzen Welt gewirkt, und bis heute ist die Welt darüber mit sich noch nicht ins Reine gekommen und zur Einigkeit des Urteils gelangt, obwohl in diesen Jahrzehnten jeder tausendfach Gelegenheit hatte, die Wagnerischen Werke immer wieder zu hören und sich zu eigen zu machen; die Literatur von 1913 beweist es zur Genüge. Dies wäre schwer zu verstehen, wenn Wagner

wirklich nichts weiter wäre als der Typus des grossen Künstlers, der neue Wege geht, zuerst verachtet und verkannt, von wenigen nur verstanden, dann immer mehrere mitreissend, bis endlich die Welt anbetend ihm zu Füssen liegt.

Man kann Wagner nur verstehen und ihm nur dann den richtigen Platz unter den Grossen der Kunstgeschichte anweisen, wenn man erkennt, dass er eine Anomalie ist. Dieses Anormale liegt aber nun nicht etwa in der Tatsache der Doppelbegabung, so erstaunlich diese Tatsache ist, die wir auf dem Gebiete der grossen Musik, solange diese Kunst zur vollen Selbständigkeit und Blüte gediehen ist, vor Wagner nicht feststellen können. Dass Wagner als Dichter und Musiker gleichbedeutend ist, das ist im Grunde nicht so merkwürdig, wie dass sich Lionardos schöpferische Genialität auf allen damals zugänglichen Gebieten offenbarte. Aber ein durchaus und grundsätzlich Neues ist es, dass bei Wagner diese beiden Begabungen unlösbar miteinander verbunden sind, dass ihm weder jemals eine Dichtung ohne Musik gelungen ist oder eine solche bei ihm nur denkbar wäre, noch irgendeines der Musikstücke, die er ausser seinen Bühnenwerken geschaffen hat, wahrhaft inspiriert ist und sich als Schöpfung eines Genius zu erkennen gibt. Auch die Faustouvertüre ist keine Ausnahme, und das bezeichnendste vielleicht sind die „Fünf Gedichte“, von denen die beiden aus der Welt der Tristanmusik stammenden sehr schöne Stücke sind, während sich die übrigen drei, deren Dichtung nicht niedriger steht, in keiner Weise über ein ziemlich banales Niveau erheben.

Aus der Berührung mit dem Drama, besser noch gesagt mit der Bühne, erwächst dem Musiker Wagner erst die Kraft zu genialem Schaffen, die Szene ist es, die ihn inspiriert, und die er andererseits selbst als Herr und Meister beherrscht und seinen dichterischen und musikalischen Zwecken dienstbar macht. Dass die Szene das eigentliche Zentrum ist,

von dem aus Dichtung und Musik gleichmässig gespeist werden, das haben die Gegner Wagners oft als Beweis für die Aeusserlichkeit seiner Kunst angeführt. Dieser Vorwurf wäre nur dann erschöpfend, wenn mit den Wirkungen und Möglichkeiten der Szene die Wagnerische Kunst auch zu Ende wäre. In Wirklichkeit aber dringen die dichterischen Ideen seiner späteren Werke bis in Tiefen, die der Szene nicht mehr zugänglich sind; und gleichzeitig mit der Dichtung bereichert und vertieft sich auch seine Musik immer mehr und offenbart schliesslich einen Meister musikalischer Gestaltung, der nicht nur den seelischen Ausdruck, sondern auch die formalen Möglichkeiten in der Musik unendlich erweitert und einen wahrhaft neuen Stil geschaffen hat, der zwar die Forderungen der Szene niemals ausser acht lässt, aber auch ganz abgesehen von der Szene nicht nur Daseinsberechtigung, sondern höchste Geltung besitzt.

Und dennoch liegt in dieser Abhängigkeit der Musik von der Szene — die nicht etwa bei jeder Vermählung des Tons mit Wort und Bühnenvorgang von selbst gegeben ist — die Wurzel der schweren Konflikte, die aus dem Auftreten Wagners für die Musik entstanden. Wagners und seiner Anhänger Theorie vom Musikdrama macht das am besten deutlich. Hiernach ist das Drama der eigentliche Mittelpunkt, dem auch die Musik zu dienen hat; sie verdeutlicht und verklärt zugleich das Drama. Dadurch wird aber die Musik zum Ausdruck von etwas ausser ihr Liegendem und ihrer Selbständigkeit entkleidet. Dass sie gar nicht mehr selbständig für sich leben könne, dass das, was sie als absolute Kunst zu sagen habe, längst gesagt sei, dass schon Beethovens Neunte Symphonie die Unfähigkeit der Musik, das Letzte ohne das Wort zu sagen, zum Inhalt habe — das war nur die konsequente Folgerung. Niemals wäre diese Folgerung gezogen worden, wenn nicht in der Art von Wagners Begabung ein scheinbarer Beweis dafür

gelegen hätte. Damit war aber das Zentrum für den Hörer verhängnisvoll verschoben: im Mittelpunkt des Erlebens steht nun die Szene, der Vorgang, das Wort; das durch diese Elemente oder durch eines der drei übermittelte Gefühl, die „Stimmung", wird durch die nebenbei aufgenommene Musik getragen und gesteigert. Nun wird Musik ganz anders gehört als früher: es ist kein Sichvertiefen mehr in die Formenwelt, kein Folgen jedem Ton mehr — dies ist das Ideal jedes eigentlichen Musikhörens, wenn anders es nicht analysierend und bewusst, sondern rein empfindungsmässig und unmittelbar geschieht —; jetzt wird Musik nebenbei gehört, man lässt sie über sich ergehen, bald als angenehmen Reiz, bald als Aufregung aller Sinne und als taumelnden Rausch. Und es gibt nichts Bezeichnenderes für diese neue Stellung zur Musik, als dass nun auf einmal auch der Unmusikalische, der sich früher in jedem Konzert gelangweilt hätte, weil ihm das Organ für die Auffassung der Musik als absoluter Kunst ganz fehlt und der auch für die Oper nichts übrig hatte, für die Musik gewonnen ist, dass ihm nun angeblich eine ganze Welt von Kunst neu aufgegangen ist. In Wahrheit ist das natürlich nur eine Selbsttäuschung, hervorgerufen durch die Veränderung des Platzes, der jetzt der Musik angewiesen ist. Wie ungeheuer das Fundament des modernen Musiklebens, das „Publikum", durch Wagner erweitert wurde, das weiss jeder. Wahrhaftig geschah es nicht zum Heile der Kunst. Denn die Veräusserlichung des heutigen Musiklebens hängt zu einem guten Teile mit dieser Entwicklung zusammen.

Man kann diese Auffassung der Lage nicht dadurch widerlegen, dass man auf die Genialität und wunderbare Schönheit, auf die rein musikalische Vollendung der Wagnerischen Musik, also auf ihre „absoluten" Qualitäten hinweist. Denn diese Qualitäten sind es gar nicht, auf denen der gewaltige Erfolg Wagners beruht; man könnte paradox

sagen, dass diese Musik vom „absoluten" Standpunkt aus viel schlechter sein dürfte als sie ist, und sie würde die gleiche Wirkung tun. Das was zuerst auf die Hörer wirkte und heute noch auf einen grossen Teil so wirkt, das ist die szenische Gebärde dieser Musik, ihr Stimmungswert, ihre narkotische Kraft, und um dieser Eigenschaften willen wurde sie auch von den Ernsthaften unter den Gegnern abgelehnt. (Heute allerdings ist es kaum mehr erlaubt, nur diese Seite zu sehen.) Das geht auch daraus klar hervor, dass heute noch von den meisten Bewunderern Wagners kaum ein Unterschied in der Bewertung der verschiedenen Werke seiner reifen Zeit oder innerhalb dieser Werke gemacht wird, während doch vom musikalischen Standpunkt aus die grössten Wertunterschiede in diesen Werken jedem in die Augen fallen müssen, der nicht durch die allerdings überall gleichmässig vorhandene wunderbare technische Vollendung geblendet ist. Dies hat nichts mit kalter Kritik zu tun, es ist nur der Ausdruck eines feinen Gefühls, das auf das Erhabene anders reagiert als auf das Banale. Erhabenheit und Banalität, Tiefsinn und Seichtigkeit, Zartheit und Brutalität — alle diese Gegensätze verschwinden dem echten Wagnerianer in dem einen Erlebnis der szenischen Gebärde.

Es ist nicht schwer zu sehen, dass ein so gestimmtes musikalisches Publikum auch anderer Musik in ähnlicher Weise gegenübertritt. Das, was nun allgemein in der Musik, auch in der absoluten Instrumentalmusik, gesucht wird, ist die Kraft des Ausdrucks, die Stärke und Intensität der „Stimmung" und der Glanz der Farbe; auf den Halt, den man bei Wagner in Wort und Szene zum Verständnis der Musik sehr bequem fand, verzichtet man nicht gerne, bevorzugt daher alle die Musik, die einen solchen Halt, und sei es nur in einem schlagwortähnlichen Titel, bietet, schafft sich bei anderer dieses Schlagwort womöglich selbst und

will von der Musik, die nun einmal mit Programm und Schlagwort nicht zu fassen ist, nichts wissen. Damit aber geht die Fähigkeit des wirklichen „Hörens" immer mehr verloren, der Sinn für die Qualität des musikalischen Einfalls, für die Sphäre der Empfindung stumpft sich ab, und Roheiten werden ertragen, ja sogar mit Genuss aufgenommen, vor denen sich das Ohr der Früheren schaudernd abgewandt hätte. Niemals hätte man einem nicht auf diese Weise orientierten Publikum Franz Liszt als grossen Komponisten aufdrängen können, nur von einer so gestimmten Menge konnte Mascagni mit seiner banalen Süsslichkeit, Puccini mit seinen blutrünstigen Brutalitäten Erfolge, ja Triumphe ernten. Wagners leidenschaftliche und idealistische Bemühungen um eine wirklich ernsthafte und künstlerische Gestaltung der deutschen Bühnenverhältnisse konnten die Entwicklung, die in dieser Richtung ging, nicht hindern. Aber tief tragisch ist es, dass er selbst es war, der ungewollt dem Publikum diese Richtung wies. Das durch Wagner erzogene Publikum bereitete der „Cavalleria", der „Tosca" und der „Madame Butterfly" Triumphe und feierte diese Tage — die wahrhaftig eine noch tiefere Schmach der deutschen Bühne bedeuten, als die immerhin ungefährliche Liebe zu Rossinis „Tell" und Gounods „Faust". Und wenn es noch etwas Traurigeres gibt im Musikleben unserer Zeit, so ist es die Tatsache, dass deutsche Komponisten, von Puccinis Erfolgen geblendet, aus diesen Werken einen neuen, wirkungsvolleren Stil gewinnen zu können glauben.

Auch das schöpferische Wesen der Musik hat ganz im allgemeinen durch das Auftreten Wagners schwere Erschütterungen erfahren. Der Glanz und die grandiose Wirkung seiner Werke verführte viele dazu, „Musikdramen" zu schaffen, ohne dass doch die innere Nötigung, die bei Wagner durch die Besonderheit seiner Natur gegeben war, vorhanden gewesen wäre; das Ergebnis konnte, bei allem Ernst des

Strebens und der künstlerischen Gesinnung, nichts anderes sein als eine Epigonenkunst von sehr schwacher Lebenskraft. Denn das Wagnerische Musikdrama hat als Stil nicht soviel Objektivität und Unpersönlichkeit in sich, dass es, wie die Oper und jede andere objektive Kunstform, auch dem Talent zugänglich wäre. Das einzige, was sich als lehr- und übertragbar erwies, war der von Wagner geschaffene und mit höchster Meisterschaft behandelte orchestral-polyphone Stil. Dieser Stil aber, der schon bald nach Wagner fast Allgemeingut wurde, musste da, wo kein ,,Einfall" von starker Prägnanz, keine unmittelbare und persönliche Empfindung vorhanden war, sehr bald zur Manier erstarren. Und der Einfall war leider die schwache Seite dieser nachwagnerischen Musik. Deshalb unterlag sie auch mehr als gut war der starken szenischen Geste der Wagnerischen Musik und übertrug die für die Luft der Szene bestimmte und durch sie genährte Ausdrucksweise Wagners auch auf die ,,absolute" Musik und das Lied, wo sie allzu grell und laut wirken muss. Ob es freilich richtig ist, vor den Werken der Nachfolger Wagners noch von absoluter Musik zu reden, ist fraglich. Denn die ,,Musik als Ausdruck" beherrscht nun alles, und es tritt da, wo der erklärende und festigende Hintergrund der Szene fehlt, ein ,,Programm" irgendwelcher Art, sei es eine Idee, ein Vorgang oder auch nur eine durch ein Schlagwort bezeichnete ,,Stimmung", an die Stelle. In der Form — oder Unform — der ,,symphonischen Dichtung" motiviert und entwickelt sich die Musik nicht aus sich selbst und nach ihren eigenen Gesetzen, sondern an der Hand eines Programms, das dem Hörer in die Hand gegeben wird und ihn erst in den Stand setzt, diese Musik, mit ihren ,,leitmotivischen" Beziehungen, zu ,,verstehen", da sie ja auch wirklich, ohne diese Auslegung, nicht zu verstehen ist. Die echte Form ist im Verfall in Lied, Kammermusik und Symphonie — und das

hängt zweifellos mit der missverständlichen Anwendung Wagnerischer Form zusammen.

Wahrhaftig, eine schwere Krisis ist es, in die die Musik durch das Auftreten dieses ausserordentlichen und unmessbaren Genius gefallen ist, und man könnte für die Zukunft der Musik fürchten — wenn nicht trotz allem gerade diese Kunst in unserer Zeit noch immer die stärkste Lebenskraft, das höchste Daseinsrecht, die tiefste Daseinspflicht Tag für Tag bewiese.

VI.

Kein schöpferischer Musiker, der in der Zeit nach Wagner der Bühne nahte, ist seinen Weg gegangen, ohne dass der Schatten Wagners darauf fiel; die Auseinandersetzung mit der neuen Form des Musikdramas war stets das erste und schwerste Problem. Auch Pfitzner ist es so ergangen, und wahrscheinlich hat keiner das Problem tiefer und ernster empfunden als er, den der eine Teil seiner Natur auf das Theater wies, während der absolute Musiker in ihm ganz andere Wege ging. Er hat sich gründlicher als andere auch schriftstellerisch mit der Frage des Musikdramas beschäftigt, und es ist interessant, seine Auffassung mit der Wagners und seiner Anhänger zu vergleichen. Er ist tief überzeugt von der Objektivität und dem Ewigkeitswert der von Wagner geschaffenen Form des Musikdramas. Aber diese Form besteht für ihn nicht in dem, was an ihr das subjektiv wagnersiche ist, sondern in dem allgemeinen Verhältnis zwischen Dichtkunst und Musik: die in genialer Konzeption geschaffene poetische Idee unterscheidet die Dichtung des Musikdramas von dem alten „Operntext". Dieser poetischen Idee nun — in der sich das besondere Wesen der Dichtkunst klarer als in irgend etwas anderem äussert — vermählt sich

die Musik mit dem ihr Eigensten: mit dem genialen Einfall, der jeden Augenblick den Verlauf des Musikdramas begleitet. So liegt für Pfitzner die Idee des Musikdramas nicht im „Gesamtkunstwerk“, das den einzelnen Künsten übergeordnet ist, sondern in der Vermählung zweier Künste, die gerade das den beiden Künsten Eigenste und Wesentlichste besonders rein in Erscheinung treten lässt. Und dass für Pfitzner der „Lohengrin“ als musikdramatische Konzeption so vollendet ist wie irgendeines der späteren Werke Wagners, beweist, dass er auch nicht in der Auflösung der festen musikalischen Form, in der „unendlichen Melodie“ und dem „Sprechgesang“ eine wesentliche Forderung des Musikdramas erblickt.

Diese Auffassung enthüllt in der Tat den objektiven Kern der Leistung Wagners und zeigt, auf welche Weise die Form des Musikdramas auch den anderen Schaffenden zugänglich ist, wie sie weiter entwickelt werden kann: es ist die Wiedergeburt der Oper auf einer höheren Stufe der Entwicklung, befreit von dem Tand des Aeusserlichen und Unwesentlichen, von dem Zwang und der Einengung durch kleine und erstarrte Formen, emporgehoben in die Sphäre der ganz grossen Kunst, in die freilich auch frühere Schöpfungen vereinzelt hinaufgereicht hatten. Und nicht mehr besteht nun der schroffe Gegensatz zwischen absoluter und dramatischer Musik: auch diese bleibt „absolut“, wenn sie auch dem Drama folgt und sich nicht in sich selbst verlieren darf.

Von diesem Standpunkt aus ist Pfitzners musikdramatisches Schaffen zu beurteilen: nicht weil er die Dichtungen der beiden grossen Bühnenwerke, die man bisher von ihm kennt, nicht selbst verfasst hat, sondern weil er absoluter Musiker auch angesichts des Dramas bleibt, ist er eine durchaus unwagnerische Natur, so leidenschaftlich er sich auch Wagner hingegeben hat, so stark dessen Ein-

fluss auf ihn gewesen sein mag. Aber auch als „absolut" geht seine Bühnenmusik nicht etwa unbekümmert um das Drama ihre eigenen Wege, vielmehr folgt sie mit der grössten Feinnervigkeit jedem Vorgang, jedem Wort; nur ist es nicht die robuste und augenfällige Gebärde der Szene, die sich zuallererst in der Musik spiegelt, sondern der Zusammenhang ist mehr innerlicher Art: es nimmt die Musik in jedem Augenblick das Innerlichste des dramatischen Vorgangs in sich auf, und indem sie es verarbeitet und belebt, ist sie ganz sie selbst, die freie, stolze, niemand untertane Kunst. In dieser nach innen gerichteten Art der dramatischen Musik Pfitzners, nicht in der oft beredeten, angeblichen Ungeschicklichkeit und Unwirksamkeit der Dichtung dieser Werke liegt der tiefere Grund ihrer langsamen Wirkung: es ist Musik, deren Auffassung nicht durch das äussere Hilfsmittel der szenischen Gebärde erleichtert wird, die nicht durch äusseren Glanz berauscht, nicht durch den Reiz der Farbe allein schon „Stimmung" schafft, die „gehört" werden will wie absolute Musik, wie Beethovensche Quartette. Und dazu ist das durch Wagner erzogene Publikum heute weder fähig noch gestimmt.

Ueber diese Dichtungen, die von James Grun stammen, herrscht fast nur eine Stimme der Verurteilung: sie seien ohne Kraft und Bühnenwirksamkeit, ohne Sinn für Kontraste, schwächlich und matt, und ohne die Fähigkeit zur Gestaltung von Figuren und Situationen. An diesen Urteilen mag manches Wahre sein, sie verkennen aber die positiven Qualitäten der Dichtungen, den Ernst der künstlerischen Gesinnung und den Reichtum an feiner, innerlicher Empfindung, der sich dem genaueren Kenner immer mehr erschliesst. Und wenn ihnen jene robuste Bühnenwirksamkeit abgeht — wobei aber jeder zugeben muss, dass sie wenigstens sehr schöne Bühnenbilder enthalten —, so mag das für die augenblickliche Wirkung ein Fehler sein, für einen Bund mit

Pfitzners Musik ist es das einzig mögliche, und das Schicksal dieser Werke in der Zukunft wird daran nicht scheitern — wenn anders der Sinn für innerliche Kunst und Musik auch auf der Bühne nicht immer mehr erstirbt, sondern, nach der schweren Krisis in der Gegenwart, wieder neu erstarkt.

VII.

Der „Arme Heinrich" ist eines der erstaunlichsten Jugendwerke in der gesamten Geschichte der Künste; weniger wegen des Ernstes und der scheinbar unjugendlichen Düsterkeit der Stimmung, als wegen der Reife des bereits sehr persönlichen Stils und der Sicherheit des Gelingens eines ungeheuren, in seiner Kühnheit allerdings echt jugendlichen Unternehmens. Denn mehr als irgendein anders der in dieser Zeit entstandenen Musikdramen fordert dieses Werk den Vergleich mit Wagner geradezu heraus; es vermeidet die ähnlichen Situationen und Stimmungen nicht, sondern scheint sie fast zu suchen: das Motiv der Erlösung eines schuld- und leidbeladenen Mannes durch ein reines Mädchen mag trotz seines wagnerischen Ursprungs noch genug allgemeine Geltung besitzen; aber welche Verwegenheit, nach dem dritten Akt des „Tristan" noch einmal das Siechtum eines Helden in den Mittelpunkt eines Aktes zu stellen, noch einmal die Musik dieses Aktes auf den Ton der Krankheit zu stimmen, welcher Mut, in der Erzählung Dietrichs von seiner Reise zum Arzt von Salerno das Motiv von Tannhäusers Romfahrt im vergrösserten Massstabe zu wiederholen und nicht einmal fast wörtliche Anklänge zu scheuen! Und dabei ist für jeden nicht ganz oberflächlichen Hörer klar, dass das Werk unwagnerischer als irgendeines dieses Kreises ist. Die Musik ist lyrischer, im melodischen Ausdruck innerlicher, und trotz der ganz befreiten, grossen

musikdramatischen Form, die keine anderen Abschlüsse und Gliederungen kennt als die durch Wort und Handlung geforderten, trotz der frei entwickelten Chromatik und der reichen Polyphonie ist etwas Schumannisch Liedhaftes in ihr, das Pfitzners Abstammung von der romantischen Musik deutlich zeigt. Die Musik geht in der Stärke des Ausdrucks, der Charakterisierung der Situationen, Stimmungen und Personen so weit wie Wagner, sie verwendet auch das Mittel des Leitmotivs und folgt der Handlung in jedem Augenblick, und trotzdem ist sie viel eher als die Wagnerische ,,absolut" in dem Sinne, dass sie alles zu ihrer Auffassung Notwendige in sich selber trägt, wohl des gesungenen Wortes, aber nicht der Bühne bedarf, um verstanden zu werden. Die ersten Takte des Tristanvorspiels haben so viel szenische Gebärde in sich, dass sie als absolute Musik gar nicht denkbar wären; sie versetzen sofort in die Welt der Bühne. Die tief schmerzlichen Klänge des Leidens, mit denen das Vorspiel zum ,,Armen Heinrich" beginnt, könnten schliesslich auch in einem Streichquartett stehen. Und wie das Wesen der Einfälle ,,absolut" ist, so weist auch die Art der thematischen Verarbeitung der Motive, die in diesem Werke besonders reich ist, mehr in das Innere der Musik, während Wagners thematische Arbeit immer mit der szenischen Gebärde eng zusammenhängt.

Wenn man Tannhäusers ,,Romfahrt" mit der Erzählung Dietrichs vergleicht, kommt man zu ähnlichen Ergebnissen. Dort ein Stück mässigen Umfangs, trotz dem epischen Charakter von grosser dramatischer Schlagkraft, alles für die Handlung nicht in erster Linie Wichtige nur mit leisen Strichen andeutend, damit alles Licht auf die Hauptmotive falle: Tannhäusers Zerknirschung und Hoffnung und die Verfluchung durch den Papst. Dietrichs Erzählung im ,,Armen Heinrich" von etwa vierfachem Umfang, mit breiter dichterischer und musikalischer Ausmalung aller

einzelnen Züge, die mit dem Kernpunkt der Erzählung und dadurch mit der Handlung des Dramas nichts zu tun haben: die Betrachtung der Jahreszeiten bei Ausritt und Heimkehr, der Ueberfall durch die Raubritter, die Alpenwelt in Schnee und Eis, der Uebergang in Italiens üppige Landschaft — das alles breitet sich zuerst vor dem Hörer aus, ehe überhaupt von dem eigentlichen Zweck der Reise die Rede ist. Erst dann bereitet sich die eigentliche Botschaft Dietrichs vor, die er zu bringen hat, wiederum unter Ausmalung und Ausdeutung jedes einzelnen Zuges. So entsteht ein Gesangstück von gewaltigen Abmessungen, aber welcher Reichtum von Stimmungen ist darin gestaltet und in eine grosse Form gebracht, wie edel ist die Empfindung, in jedem Augenblick auf einer höheren Stufe als im „Tannhäuser", wie neu sind die Welten, die hier der Musik erschlossen werden: wo gibt es so etwas wie diese Schilderung der Alpenwelt, der Einsamkeit und Schrecken des Winters und des Uebergangs in die Herrlichkeit Italiens! Und es ist wahrhaftig nicht einfache Tonmalerei, sondern echt musikalische Gestaltung, noch dazu eines Materials, das ganz der Sphäre des genialen Einfalles angehört. Und wer die grössere dramatische Schlagfertigkeit des Wagnerischen Stückes diesem von vornherein zugute rechnet, möge bedenken, dass die „Romfahrt" am Schlusse der Entwicklung des Dramas steht und Katastrophe und Lösung vorbereitet, während Dietrichs Erzählung die Handlung des Dramas erst in Fluss bringt und sämtliche Motive enthält, die für das Drama von Wichtigkeit sind. Und die ganze Struktur des ersten Aktes ist auf solche Proportionen angelegt; in breiten Flächen entwickelt sich das Wesen der handelnden Personen und damit des ganzen Stückes.

Von der Art des Dramas, die Pfitzner und seinem Textdichter vorschwebte, gibt der zweite Akt (ursprünglich der zweite Aufzug des ersten Aktes) eine besonders klare Vor-

stellung. An äusserer Handlung enthält dieser Akt beinahe nichts, innerlich gibt er das für die Entwicklung wichtigste: wie Agnes ihre Eltern dazu bewegt, ihrem Opfer zuzustimmen. Alles geht im Innern der drei Personen vor sich, und hier muss man allerdings sagen, dass die Leistung des Textdichters eine ganz ausserordentliche ist. Er hat es verstanden, die inneren Vorgänge durchaus dramatisch, d. h. in ununterbrochenem Flusse der Entwicklung des Verhältnisses der drei Personen zueinander zu gestalten. Freilich ist es eine sehr innerliche Dramatik, der jeder starke äussere Akzent fehlt — und so im Wesen etwa der Goetheschen Dramatik im „Tasso“ oder der „Iphigenie“ verwandt —, aber wieviel Möglichkeiten einer durchaus bühnenmässigen Verwirklichung in ihr stecken, weiss jeder, der einmal Gelegenheit hatte, den „Armen Heinrich“ unter Pfitzners Leitung zu hören: da wurden die feinen inneren Entwicklungen plötzlich szenisches Ereignis und man vermisste nichts mehr von äusserer Handlung, weil sich die innerliche anschaulich vollendet offenbarte. Dem Tondichter aber bot diese Dichtung — die nur ein sehr feiner Mensch gestalten konnte — die Unterlage für den feinsten und intimsten Ausdruck innerlichen Wesens und innerer Entwicklung. Und da ist es nun wunderbar, mit welcher Zartheit und Entschiedenheit zugleich die Musik dem Wesen dieser Menschen, den Wandlungen ihrer Empfindungen folgt, wie die Reinheit und unerschütterliche religiöse Ueberzeugung des Mädchens den Schmerz der Eltern, der sich bei der Mutter in tiefster Verzweiflung, beim Vater in Groll und Heftigkeit äussert, besiegt und schliesslich der heitere Opfer- und Todesmut der Agnes einen Schein von Sonne über die düstere Szene breitet. Wer in dieser Musik die Kontraste vermisst und sie eintönig findet, dessen Ohr ist stumpf geworden durch die überstarken Reize und allzu grellen Farben mancher neuen Musik. Aber freilich will diese Musik „gehört“ sein,

Ton für Ton in die Seele aufgenommen als der eigentliche Inhalt dessen, was die Bühne vor das Auge stellt.

Der dritte Akt hat mehr von äusserer Wirkung — allerdings nicht im dramatischen Sinn — an sich. Wie gewaltige Pfeiler umrahmen und gliedern die vom Chor der Mönche auf dem Gang zur Frühmesse und in der Kirche gesungenen Strophen des „Dies irae“ — eine der grossartigsten Eingebungen Pfitzners, in ihrer düsteren Monumentalität die Welt des Urchristentums beschwörend — die Handlung, die gerade hier den höchsten Grad der Schmerzen und der Verzweiflung erreicht. Die Todestraurigkeit von Agnes' Eltern, die an Wahnsinn grenzende Zerknirschung des Ritters, den Agnes zu trösten sucht — welche aufs tiefste rührende Töne findet hier die Musik! —, die feierliche Strenge des Arztes: alles bereitet die Katastrophe vor, die sich dann durch das Wunder in eine freundliche Lösung wendet. Der breit angelegte Schluss, der sich in immer mehr gesteigerten Chören auslebt, bietet Gelegenheit zur Entwicklung grösserer musikalischer Formen, die man „opernhaft“ nennen möchte, wenn nicht dieses Wort immer etwas Tadelndes an sich hätte. In der Tat sind hier diese Chorformen durchaus innerlich motiviert und lösen die Spannung und Qual des Vorhergegangenen auf eine ganz wunderbare Weise, und dass es Pfitzner nicht etwa um den effektvollen Abschluss zu tun ist, beweist er schon dadurch, dass der letzte Schluss wieder ganz schlicht zu den Personen des Dramas zurückführt und in einem einfachen Gesang des Heinrich die Grundstimmung des Werkes noch einmal, allerdings im Lichte der Versöhnung und Erlösung, aufleben lässt. Dieser leis verhauchende Schluss ist so recht charakteristisch für Pfitzners Art, die nichts kennt als die ernsten Forderungen der Sache und an nichts weniger denkt als daran, den Beifall des Publikums durch glänzende Schlusseffekte herauszufordern.

VIII.

Etwa zehn Jahre nach dem ,,Armen Heinrich" veröffentlichte Pfitzner die ,,Rose vom Liebesgarten" und bewies damit, dass das erste Werk nicht etwa die Leistung eines frühreifen Genies gewesen war, dem eine Entwicklung versagt bleibt, wie wir es so manchmal in der Geschichte der Musik sehen. Die neue Schöpfung war das Ergebnis einer sehr starken inneren Entwicklung und eröffnete den Blick auf ganz neue Ziele. Dass es eine Entwicklung von Wagner, wenigstens von dem späten Wagner weg war, kann man schon daraus schliessen, dass die ,,Rose" nicht mehr als ,,Musikdrama" wie der ,,Arme Heinrich", sondern als ,,Romantische Oper" bezeichnet ist. Und vielleicht war es weniger die Erinnerung an den frühen Wagner, die Pfitzner zu dieser Benennung veranlasste, als vielmehr das Bewusstsein einer Verwandtschaft mit den Meistern der alten romantischen Oper, Weber und Marschner, denen er so oft in Wort und Tat Verehrung und Dankbarkeit bewiesen hatte und denen er durch die Herausgabe der ,,Undine" des genialen E. Th. A. Hoffmann einen dritten, kleineren Genossen zu gesellen wünschte.

Doch das will nicht etwa bedeuten, dass die ,,Rose" in ihrer Musik irgendwie reaktionär sei, oder dass Pfitzner von den Forderungen, die er an den künstlerischen Ernst des ,,Textbuches" stellte, etwas abgelassen hätte. Wohl aber lässt sich daraus schliessen, dass vielleicht hier der Musik ein freieres Feld zu selbständiger Entwicklung gegeben werden sollte als im ,,Musikdrama", wo die Musik in jedem Augenblick an den Fortschritt der Handlung gebunden ist. Und wenn wir vorhin im dritten Akt des ,,Armen Heinrich" opernhafte Züge feststellten, so ist gerade dieses Element in der ,,Rose" noch konsequenter ausgebildet und schon in der Anlage und Ausführung der Dichtung berücksichtigt: es ist die Zusammenfassung der Musik zu grösseren Formen, die in

sich geschlossener sein können als die des Musikdramas, und, als Zeichen einer grösseren Stilisierung und Idealität der Handlung, die reichlichere Anwendung von Chören. Wenn das Textbuch in steter Rücksicht auf diese Absichten gestaltet ist, so brauchte damit die dichterische Folgerichtigkeit in keiner Weise zu leiden, und wirklich ist auch der Versuch, eine echte Dichtung als Unterlage für absolute musikalische Gestaltung der eben geschilderten Art zu formen, hier überraschend gut gelungen.

Die Dichtung der „Rose" gilt den meisten für missglückt; gegen den Vorwurf unklarer Symbolik, der besonders oft erhoben wurde, hat Pfitzner selbst das Buch in einem seiner Aufsätze mit Erfolg verteidigt und nachgewiesen, dass der Dichtung eine klar fassbare, einfache und poetisch schöne Idee zugrunde liegt, dass man keine Symbolik zu Hilfe zu nehmen braucht, um die Dichtung zu verstehen. Die Frage allerdings, ob die Idee auch in der Dichtung ganz verwirklicht und gestaltet ist, lässt Pfitzner offen; und da ist nun zu sagen, dass sicherlich manches an der Dichtung blass und halbgestaltet geblieben ist, und zwar am meisten diejenigen Stellen, die die eigentliche Handlung enthalten, die also der fest gestaltenden Hand am meisten bedürftig wären: die Figuren sind schattenhaft und idealistisch verschwommen, haben so wenig Körperlichkeit, dass sie wohl innerhalb der breit und gross angelegten szenischen Bilder eine Rolle spielen können, aber unfähig sind, eine Handlung zu tragen und sich entwickeln zu lassen. Wenn aber die Schuld dafür, dass dieses Werk heute noch nicht diejenige Volkstümlichkeit erreicht hat, die ihm seiner ganzen Art nach zukommt — davon sind die Kenner des Werkes fest überzeugt —, diesen Schwächen der Dichtung zugeschrieben wird, so ist das wahrscheinlich ein Irrtum. Viel wesentlicher ist, dass die ganze Form des Werkes, sein künstlerischer Charakter auch in den Teilen, die sicherlich

am vollendetsten gelungen sind, nicht dem entsprechen, was das Publikum heute von einem Bühnenwerk verlangt und erwartet, und dass die Empfindungswelt der Musik dem heutigen Menschen nicht vertraut genug ist.

Das, was man heute von einem musikalischen Bühnenwerke verlangt, ist entweder eine bunte, heitere Handlung, die dann schliesslich auch etwas Märchenhaftes an sich haben darf und nicht allzu folgerichtig durchgeführt zu sein braucht, oder aber ein rührender oder greller Vorgang, der auch etwas roh oder pervers sein darf, sich aber immer unter „interessanten" Menschen abspielen muss. Dazu muss noch kommen, dass die Handlung der Musik Gelegenheit zur Entfaltung grosser Mittel und effektvoller Steigerungen bietet — wobei irgendeine neue, noch ungewohnte Lokalfarbe von grossem Nutzen ist. Von all dem ist in der „Rose" wenig zu spüren. Die Handlung ist ganz schlicht, die Figuren sind wenig „interessant", und wenn Pfitzner in seinem Aufsatz über den „Freischütz" davon spricht, dass in diesem Stück nicht Max oder sonst eine Figur, sondern der deutsche Wald der Held sei, so kann man von der „Rose" etwas Aehnliches sagen: der eigentliche Inhalt der Dichtung sind gross gefasste Naturbilder, im Vorspiel eine ideale Frühlingslandschaft, im ersten Akt der Wald, im zweiten die unterirdische Welt der Tropfsteinhöhlen, im Nachspiel wiederum, aus Winternacht und Sternendunkel emportauchend, die verklärte Welt des Anfangs. Auf diese Bilder beziehen sich alle Schicksale und Empfindungen der Personen — und es sind wahrhaftig Bilder von hoher Schönheit und echter Idealität. Freilich ist hierbei die szenische Ausführung ein wichtiger Faktor, von dem das Schicksal des Stückes mehr als sonst abhängt, und es gehört viel Takt und Geschmack dazu, die Gefahr zu vermeiden, die in einer allzu üppigen oder süsslichen Gestaltung der Bühnenbilder liegt, zugleich aber auch von einer hier nicht angebrachten

Vereinfachung und Stilisierung abzusehen. Denn es ist klar, dass hier jede absichtliche Stilisierung nach den Prinzipien mancher modernen Bühnen fehl am Orte wäre, dass es hier gilt, der ganz naiven Freude an dem schönen und reichen Schaubild zu dienen.

Die Musik der „Rose" ist so voll von blühender, eingänglicher Melodik, dass man sich wundern könnte, dass sie nicht längst im wahren und besten Sinne des Wortes volkstümlich geworden ist. Dass sie das bis heute noch nicht ist, trotz des steigenden Erfolges, den Aufführungen des Werkes an verschiedenen Bühnen davongetragen haben, liegt an ihrer Eigenart, die allerdings unzeitgemäss ist: es ist das die absolute Reinheit und im schönsten Sinne kindliche Naivität der Empfindung. Dafür scheint das Ohr der Heutigen durch die allzu starken Reizmittel der Wagnerischen und nachwagnerischen Musik verdorben zu sein. Der grosse Erfolg von Humperdincks „Hänsel und Gretel" beweist ja freilich scheinbar, dass wahre Kindlichkeit immer noch wirkt. Aber hier sind es die jedem seit seiner Kindheit bekannten Volks- und Kinderlieder, die, verbunden mit dem volkstümlich bekannten Stoff, den Erfolg verursacht haben, und wahrscheinlich wäre auch da der bleibende Erfolg ausgeblieben, wenn diese schlichten Lieder nicht im Gewande Wagnerischer Orchestertechnik und Polyphonie aufgetreten wären und sich so als zugehörig zu der hohen Welt der modernen Opernbühne legitimiert hätten.

Pfitzners Musik macht weder bei Wagner noch beim Volkslied Anleihen, sie kommt allein aus der Tiefe des Herzens. Im „Vorspiel" der „Rose", jener wichtigsten Szene, die die Welt des Liebesgartens schildert, ist etwas vom „Kinderglauben an das Himmelreich", so überirdisch rein und einfach sind diese Klänge. Einer ähnlichen Welt entstammt die spätere köstliche Musik zum „Christelflein", der leider, wegen einiger Ungeschicklichkeiten des Textes,

ein Erfolg nicht beschieden war, die aber wenigstens in ihren Hauptteilen unbedingt weiterleben müsste. Im Vorspiel zur „Rose“ nun ist diese Empfindung in ganz breite und grosse Formen gebunden, so dass sich die Szene mit ihren Sologesängen, Chören, Märschen, Tänzen und Pantomimen zu einem Ganzen von prachtvoller Steigerung zusammenschliesst. Und vielleicht ist diese Kunst im „Nachspiel“, das wieder in den Liebesgarten zurückführt, noch übertroffen. Da taucht die selige Welt aus dem Dunkel nach und nach wieder auf: unter den Klängen eines grossartigen und dabei lyrisch weichen Trauermarsches geleitet Minneleide die Leiche des durch ihre Schuld getöteten, leidenschaftlich beklagten Geliebten zurück zum Liebesgarten; unsichtbare Chöre ertönen, das Tor des Gartens springt lautlos auf — den Blick auf die Unendlichkeit des Sternenhimmels eröffnend: hier findet der Tondichter Klänge, die die Welt der Schlussszene des zweiten Faust in der Ferne auftauchen lassen. Und es ist wunderbar, wie dann nach und nach der Glanz des Tages und der Sonne aufgeht, und in der Pracht des Liebesgartens Siegnot wieder vom Tode erwacht und Glorie und Verklärung das Ganze schliessen.

Die von Vor- und Nachspiel umrahmten beiden Akte spielen in der „Welt“, der erste im tiefen Wald vor den Mauern des Liebesgartens, der zweite in einer von Dämonen bewohnten unterirdischen Grotte. Und wenn die Welt von Vor- und Nachspiel den Gedanken an Wagner gar nicht aufkommen liess, so ist in diesen beiden Akten die Aehnlichkeit mit Wagner wieder, wie in manchen Szenen des „Armen Heinrich“, beinahe gesucht. Der zweite Akt des „Siegfried“ und die Welt von Nibelheim stehen als die grossen Vorbilder vor diesen Szenen, und man kann wohl sagen, dass der herausgeforderte Vergleich hier für die Dichtung nicht gerade günstig ist. Gegenüber Wagners

einfachen und klaren, szenisch äusserst wirkungsvollen Gestalten wirken die Figuren der Grunschen Dichtung matt und blutlos, und während die Naturwesen im „Ring des Nibelungen" durch die Idee der Handlung des ganzen Dramas gehalten und sozusagen in ihrer Körperlichkeit gesteigert sind, fehlt in der „Rose" dieser Halt fast ganz, so dass sie in der Tat nur wie recht blasse Natursymbole wirken. — Der Musik hat glücklicherweise diese Schwäche der Dichtung nicht im geringsten geschadet. Sie ist in der Waldszene von blühender Pracht und geheimnisvoller Fülle, die das „tausendstimmige Leben" des Waldes wunderbar zum Ausdruck bringt, im zweiten Akt, der musikalisch bei weitem am schwierigsten zugänglich ist, von dämonischer Kraft, die vor keiner Härte zurückschreckt, aber nicht etwa nur eine realistische Tonmalerei geben will, sondern genau so viele „absolute" Elemente enthält wie alles andere von Pfitzner: der ganze Akt ist beherrscht von einem in mannigfaltigen Verwandlungen auftretenden Motiv, das ursprünglich das Tropfen des Wassers in der Höhle versinnbildlicht, und es ist erstaunlich, zu welchem allgemeinen Ausdruck dieses Motiv gestaltet ist.

Die Musik als Ganzes betrachtet ist von Anfang bis zu Ende frei von Wagner. Sie ist, abgesehen von dem eben erwähnten zweiten Akte, weniger reich an thematischer Arbeit als der „Arme Heinrich", sondern mehr auf breite melodische Entwicklung angelegt, wie es dem Charakter der Dichtung entspricht, die, im Vergleich zu dem Neben- und Gegeneinander verschiedener menschlicher Empfindungen und Entwicklungen in jenem Werke, mehr flächenhaft gestaltet ist. Aber trotz dieser einfachen melodischen Anlage finden wir die früher schon geschilderte Pfitznersche Polyphonie hier reich entwickelt, am reichsten da, wo, wie im „Vorspiel", die Harmonik am einfachsten ist — welchen Glanz von Glück und Reinheit verbreitet der oft motivisch

auftretende einfache Dominant-Septakkord von D-Dur über die ganze Szene! —, so dass gerade die einfachsten Akkordverhältnisse zum Ausdruck einer ganz neuen Empfindung werden. Damit geht Hand in Hand eine Behandlung des Orchesters, die zwar keines der neuen Mittel unbenutzt lässt, aber doch in der Wirkung ganz unwagnerisch ist, da sie das Gegeneinander der Stimmen des linearen Kontrapunkts möglichst klar hörbar machen muss und daher von den von Wagner mehr füllend, wenn auch kontrapunktlich verwendeten Stimmen keinen Gebrauch machen darf. So gebraucht das Orchester Pfitzners — und das allein gibt ihm schon eine ganz unwagnerische Färbung — nur selten das von Wagner mit bewundernswerter Meisterschaft immer wieder angewendete Hornquartett, das einmal jemand sehr bezeichnend das ,,Pedal des Wagnerischen Orchesters" genannt hat.

Wann einmal die Zeit kommen wird, da die Melodien der ,,Rose" von jedem gesungen werden, der ernste Musik liebt, kann niemand voraussagen. Dass die Zeit kommen wird, das weiss jeder mit der Sicherheit des Herzens, der einmal den reinen Zauber und die unmittelbare Schönheit dieser Musik an sich erfahren hat.

IX.

Wenn einer Pfitzner fragte, warum er, bei seiner Ueberzeugung von dem Wesen des musikalischen Dramas und von der grundsätzlichen Wichtigkeit des poetischen Teils, die Dichtungen zu seinen Bühnenwerken nicht selber schreibe, so lautete die Antwort wohl: weil er kein Dichter sei, und weil gerade er davon überzeugt sei, dass nur ein begnadeter Dichter diese Aufgabe lösen könne. Da er aber anscheinend, wie aus manchen Andeutungen zu schliessen ist, bei der

Dichtung des „Armen Heinrich" und der „Rose vom Liebesgarten" in wesentlichen Dingen mitgeholfen hat — wenn nicht überhaupt die Idee der Werke von ihm stammt —, so scheint er selbst es mit der Begründung nicht allzu ernst gemeint zu haben; denn dass beim musikalischen Drama die wesentliche Leistung des Dichters in der Konzeption der Idee bestehe, das hat er in seinen Aufsätzen deutlich und überzeugend genug dargetan. Und so war er wohl nur durch das Gefühl gehemmt, dass ihm die poetische Technik fehle, die nun einmal zur Ausführung einer dichterischen Idee notwendig ist, auch wenn es sich um eine musikdramatische Dichtung handelt. Welches Ereignis es war, das ihn bei seinem letzten Bühnenwerke diese Hemmung überwinden hiess, wissen wir nicht. Genug, dass sie überwunden ist, und dass wir dieser Tatsache eine der schönsten Dichtungen unserer Zeit zu verdanken haben, die musikalische Legende: „Palestrina".

Der Dichtung liegt die Ueberlieferung zugrunde, die sich an die „Missa Papae Marcelli" des Palestrina anschloss und deren geschichtlicher Kern noch nicht ganz rein herausgeschält ist: Zur Zeit des Tridentinischen Konzils, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, bestand bei der römischen Kurie die Absicht, gegen die Kirchenmusik, die sich nach der Ansicht vor allem des Papstes allzu weltlich und üppig entwickelt hatte, vorzugehen und ein Zurückgreifen auf die allerstrengste Form der alten gregorianischen Musik zu erzwingen, um dadurch den Ernst des Gottesdienstes zu erhöhen. Freunde der Künste traten dieser Absicht entgegen und setzten es durch, dass Palestrina, der gefeierte Komponist und frühere Kapellmeister der Sixtina, beauftragt wurde, drei Messen zu schreiben, die, ohne allzu primitiv und altertümlich zu sein, die Ausschreitungen der neuen Musik vermeiden und für die künftige Kirchenmusik als Vorbild dienen sollten. Die Messen fanden die Billigung

der Kommission, der vor allem auch der kunstsinnige Kardinal Carlo Borromeo angehörte, und das Vernichtungsurteil gegen die neuere Musik blieb unvollstreckt. Die eine der Messen aber, die später unter dem Titel „Missa Papae Marcelli" berühmt geworden ist, machte auf die Hörer solchen Eindruck, dass sich die Legende daran knüpfte, die Engel hätten Palestrina bei der Komposition geholfen.

Man kann vermuten, dass Pfitzner bei diesem letzten Zug der Legende eine wunderbare szenisch-musikalische Vision vor Augen schwebte und dass diese Vision für ihn zum Ausgangspunkt der ganzen Schöpfung wurde. Als sich ihm diese Eingebung zu dem erweiterte und verdichtete, was wir heute im „Palestrina" vor uns sehen, hat er eindringlich und überzeugend wie noch nie die Tiefe seines Wesens und die Weite und Reife seiner Künstlerschaft vor der Welt bewiesen. Denn er gewann die Kraft, die Vision zu einem Bilde vom Schicksal des Künstlers vor Gott und in der Welt und damit zu einem Bilde der Welt selbst auszugestalten.

Palestrina, der Schöpfer vieler hochberühmter Werke und anerkannte erste Meister der Musik, hat seit dem Tode seiner Frau die Kraft des Schaffens verloren. Still und resigniert lebt er als Kapellmeister an Santa Maria Maggiore — durch seine Heirat hatte er die ehrenvollere Stelle als Meister der päpstlichen Kapelle der Sixtina eingebüsst —, seinen geliebten Sohn Ighino und den Schüler Silla, der von dem Meister fortstrebt, da er „modernere" Wege zu gehen wünscht — in der Kunst unterweisend. Der Kardinal Carlo Borromeo, Beschützer der Künste und Palestrina auch jetzt noch freundlich zugetan, kommt zu ihm mit einem Auftrag, der geeignet scheint, den Meister seiner Kunst und der Welt wiederzugewinnen: er soll die Messe schreiben, die den Papst und die Kardinäle davon überzeugt, dass auch die neue Musik Werke von echt kirchlichem Geist zu schaffen imstande sei und sie so dem Wunsche des Kaisers nach Er-

haltung der guten Musik geneigt macht. Palestrina weist den Auftrag zurück: er fühlt sich unfähig, das Werk zu schaffen. Der Kardinal sucht ihn zu überreden; doch kein noch so beredter Hinweis, weder auf den Ruhm, der mit einem solchen Werke, das die Musik vor der Vernichtung retten soll, zu erringen sei, noch auf den Wunsch, ja Befehl des Papstes, noch auf die religiöse Pflicht vermag ihn zu bewegen; nicht einmal die Aussicht, dass nun auch seine eigenen Werke der Vernichtung anheimfallen könnten, macht ihm Eindruck. In höchstem Groll, und an seiner frommen Gesinnung zweifelnd, verlässt ihn der Kardinal, um nach Trient zur Sitzung des Konzils zu reisen — nachdem er vorher noch den widerspenstigen Kapellmeister hatte gefangen setzen lassen. Das Konzil, dem die Frage der Kirchenmusik vorgelegt wird, beschliesst, dem Wunsch des Kaisers Ferdinand nach Erhaltung der Musik zu willfahren, den Plan der Vernichtung der Kirchenmusik fallen zu lassen, wenn eine Probe des neuen Stils durch Palestrina geschaffen werde; Borromeo verbürgt sich vor der Versammlung dafür, dass diese Messe geschrieben werde.

Inzwischen ist die Messe, noch bevor Borromeos Befehl der Gefangennahme Palestrinas ausgeführt worden war, bereits entstanden: in einer Stunde der tiefsten Not und höchsten Eingebung erwuchs Palestrina die Kraft des Schaffens von neuem. Erst als er im Gefängnis ist, offenbart sich, dass das Werk geschrieben ist; er wird nach der Rückkehr des Borromeo von Trient in Freiheit gesetzt und die Messe vor dem Papste gesungen. Sie findet dessen und der Kardinäle höchsten Beifall; der Papst selbst kommt zu Palestrina und beruft ihn zurück als Meister der Sixtinischen Kapelle. Das Volk preist ihn als den ,,Retter der Musik".

Diese rein stoffliche Wiedergabe von Vorgeschichte und Inhalt der Dichtung gibt von ihrem Charakter kaum eine

Anschauung; nur wenn man der Verwirklichung dieses Stoffes in der künstlerischen Form genauer nachgeht, ist es möglich, ihre Eigenart zu erkennen. Der Höhepunkt des Werkes ist, wie zu erwarten, im ersten Akt die Komposition der Messe und das, was ihr vorausgeht. In langer, machtvoll gesteigerter Rede hat der Kardinal den Auftrag an Palestrina überbracht und ihn dann allein zurückgelassen, tief verstimmt über die Ablehnung eines aus edler Begeisterung für die Kunst und wahrer Freundschaft für den Künstler entsprungenen Angebots. Da er den letzten ihm Wohlgesinnten verloren, empfindet der Künstler die Einsamkeit, die ihm das „Innerste der Welt" ist, stärker als je. Die Liebe zu Lukrezia, seiner verstorbenen Gattin, ist für ihn die einzige Verbindung mit der Welt und zugleich der belebende Quell seines Schaffens gewesen; mit ihrem Tode hat das Leben für ihn den Sinn verloren, den ihm nicht einmal die Liebe zu seinem Sohne Ighino wiedergeben kann. Zwecklos erscheint ihm alles, zwecklos auch sein Schaffen. Laut ruft er in die dunkle Einsamkeit, die ihn umgibt: „Wozu? Wozu?" Und aus dem Dunkel antworten Schatten: „Für ihn; sein Wesen will's. Er muss, so musst auch du." Es sind die Geister der alten Meister der Tonkunst, der Vorgänger Palestrinas. Sie mahnen ihren Jünger an die Pflicht, die sein Genius ihm vor Welt und Ewigkeit auferlegt. — Und nun ist ein Gespräch, in jedem Wort erfüllt von geheimnisvoller Ahnung, die an die letzten Dinge der Welt rührt. Noch nie ist die metaphysische — nicht nur überpersönliche, sondern wahrhaft überirdische — Sendung des Künstlers, seine Verankerung in der Ewigkeit und in Gott mit so ergreifenden Worten geschildert worden wie in dieser Szene. Wie zu vertrauten und geliebten, aber zugleich höchst verehrten Freunden redet Palestrina zu den Schatten, im Tiefsten seiner Natur erschüttert, doch in der Bestürzung und Erschütterung das Unerhörte des Vorgangs

kaum empfindend. Noch einmal bäumt sich wie im Trotz sein Wesen auf gegen dieses „Du musst!" — aber mit unnahbarer Ueberlegenheit weisen ihn die Geister zurück, und ihr Ruf „Dein Erdenpensum schaff, Palestrina!" klingt noch in seinen Ohren, als sie entschwunden sind, ihn allein in der „rätselhaften Oede" zurücklassend. Von den Schauern der Einsamkeit umfangen ruft Palestrina, in der höchsten und schwersten Not, die jemals einen Menschen bedrängte, laut nach oben. Und diesem Ruf antwortet die Stimme eines Engels, der neben Palestrina, ihm unsichtbar, aus dem Dunkel auftaucht: „Kyrie eleison!" Unbewusst und in Entrücktheit ergreift Palestrina die Feder, singt und schreibt „Kyrie eleison". Ein zweiter, dritter Engel, immer mehrere erscheinen und singen die Messe, die verklärte Lukrezia ruft dem Gatten Worte der Liebe zu — Palestrina schreibt und singt in höchster Begeisterung und Entrücktheit. Die Engel füllen schliesslich die ganze Bühne, die Glorie des Himmels wird sichtbar — mit dem „Dona nobis pacem" verblassen die Erscheinungen, Palestrina sinkt erschöpft in Schlaf und mit dem Licht des Morgens dringt der Klang der Kirchenglocken Roms mächtig und mächtiger in das Zimmer.

Ueber diesem erschütternden Eindruck — es ist wahrhaftig eine der gewaltigsten Bühnenvisionen aller Zeiten — hätte ein anderer den Vorhang fallen lassen. Pfitzners feinstes Gefühl sträubte sich dagegen, aus diesem Ereignis einen „Schlusseffekt" zu machen, und so fügte er noch eine kurze Szene hinzu, die den Zuschauer auf den festen Boden des Irdischen und zugleich in den leichteren, fast graziösen Ton zurückführt, in dem der Akt begonnen. Da sass der junge Silla, der Schüler, im Stuhl des Meisters, mit der Komposition eines Liedes im „neuesten Stil" beschäftigt, glücklich in dem Gedanken, dass er nun bald das ernste Rom und die Schule des strengen Meisters des polyphonen

Stils verlassen und nach Florenz zu Bardi, dem Förderer der „modernen", homophonen Musik, gehen werde; und in einem wunderschönen Gespräch mit dem gleichaltrigen Ighino, dem zarten Sohne Palestrinas, der dem Vater mit schwärmerischer Liebe und Verehrung zugetan ist, hatten wir viel vom Wesen und Schicksal des Meisters und auch schon von seinem Gegensatz zur Welt erfahren. Nun kommen am Schluss des Aktes Silla und Ighino wieder, zur morgendlichen Unterrichtsstunde, finden Palestrina schlafend und Tisch und Boden mit frisch beschriebenen Notenblättern bedeckt. Sie sammeln die Blätter, und während Ighino überglücklich ist schon darüber, dass der Vater nun endlich wieder etwas geschrieben, regt sich bei dem altklugen Silla gleich wieder die Kritik, und er bezweifelt, „ob gerade dieses Werk dem Meister grosse Ehre macht". Sei es doch — eine ganze Messe! — von dem alten Mann in einer Nacht geschrieben worden.

Es ist der feste Boden der Wirklichkeit, wohin uns dieser Aktschluss zurückführt, die „Welt", der der Künstler fremd gegenübersteht, deren Härte ihn verletzt, auf deren verschlungenen Wegen er sich nicht zurechtfindet. Trat uns der Konflikt des Künstlers mit der „Welt" in der Szene zwischen Palestrina und Borromeo klar vor Augen, so sehen wir die Welt allein herrschen mit aller Wucht im zweiten Akt. Es ist die Sitzung des Konzils — genau gesagt das, was wir heute eine „Ausschuss-Beratung" nennen würden —, in der unter anderen Punkten auch über die Frage der Kirchenmusik beraten wird. Nun tritt das Werk des Palestrina hinaus in das Licht der Welt. Und wie klein erscheint hier das, was wir eben als das Höchste, der grössten Nähe zu Gott und Ewigkeit Gewürdigte erfahren haben. Ist das Werk schliesslich für die ganze Versammlung — mit der einzigen Ausnahme des kunstbegeisterten Borromeo — etwas anderes als ein Mittel, dessen sich politische Klug-

heit bedient, um vom Kaiser dadurch, dass man in diesem einen Punkt sich seinem Willen fügt, wichtigere Zugeständnisse zu erhalten? Nichts gilt hier die Not des Schaffenden, und es gibt auch solche, die den widerspenstigen Künstler mit den schärfsten Mitteln der Folter dazu zwingen wollen, die Messe zu schreiben, weil sie ihren politischen Zwecken dient. Und als die Einigung darüber erzielt ist, dass die Vernichtung der Kirchenmusik unterbleiben solle, da verschwindet dieser Beschluss fast unter dem „Wichtigeren", zu dessen Beratung gleich fortgeschritten wird.

Die unbedeutende Rolle, die Palestrina und sein Werk in der Sitzung spielen, würde es nicht rechtfertigen, den ganzen umfangreichen zweiten Akt dieser Sitzung zu widmen — wenn nicht eben gerade diese Unwichtigkeit des Kunstwerks im Getriebe der Welt ein sehr wesentliches Motiv des ganzen Werkes wäre und wenn der Dichter es nicht verstanden hätte, den Akt auf das reichste poetisch auszugestalten. Prachtvolle Figuren bevölkern die Bühne: der Kardinallegat Morone, der eben von den wichtigen Verhandlungen mit dem Kaiser Ferdinand zurückkehrt und die Sitzung mit einer höchst würdigen und feierlichen Ansprache eröffnet. Der uns schon bekannte Kardinal Borromeo, hier allerdings härter und strenger als in dem Gespräch mit Palestrina, der grosszügige Politiker, immer von wahrem Adel und geistig den meisten überlegen. Der eiskalte, schlaue Novagerio, der aufbrausende, hochfahrende Graf Luna, der Führer der spanischen Bischöfe und das Haupt der schärfsten Opposition gegen die Italiener, und dessen Feind, der Vertreter Frankreichs, Kardinal von Lothringen. Daneben die Deutschen — jeder nationale Charakter ist scharf herausgearbeitet! —, vor allem der ernste, fast düstere Bischof Madrutsch von Trient, der Gastgeber des Konzils, und dann, als ein Gast aus dem fernsten Osten, Abdisu, der Patriarch von Assyrien, ein

rührender Greis mit kindlich frommem Sinn, den Aufgaben des Konzils mit Ernst und Begeisterung hingegeben. Und damit auch ein heiteres Element nicht fehle, der Bischof von Budoja, eine lustige Natur, der das Konzil Gelegenheit zu Spässen und Streichen ist. — Mit erstaunlicher Körperlichkeit stehen diese Figuren vor uns und schaffen ein buntes Bild von höchster Lebendigkeit und Kraft: es ist die Kirche in ihrer weltlichen Macht und Majestät — als solche ein Reich von dieser Welt, ja das Wesen dieser Welt mit aller Schärfe offenbarend.

Der Akt ist kunstvoll und mit Steigerung aufgebaut; das reiche Material an Geschehnissen und Verhandlungen ist ohne einen Rest aufgegangen in lebendigen Vorgängen, die sich zwischen den Personen abspielen. Im ersten Teil des Aktes sind die verschiedenen Gruppen scheinbar zwanglos, aber mit feiner Abwägung der Gegensätze in Gesprächen vorgeführt; besonders wichtig und grossartig ist hierbei das diplomatisch aufschlussreiche Gespräch zwischen Borromeo und Novagerio. Der zweite Teil, die Sitzung selbst, wird eingeleitet durch den Zeremonienmeister der Synode und führt in rascher Steigerung über immer lebhaftere Debatten zu einem offenen Zwist der Parteien und Nationen, der die Aufhebung der Sitzung nötig macht. Und nun ein kühner Schluss: wie eine groteske Verzerrung dieses Zwistes eine Balgerei und Stecherei zwischen den Dienern der verschiedenen Nationen, der eine Salve der Leibwache des Bischofs Madrutsch ein Ende bereitet.

Noch nie hat Pfitzner in einem Werke Kontraste von solcher Schärfe nebeneinander gestellt, wie in diesen beiden Akten. Im „Armen Heinrich“ sind es innerhalb der streng festgehaltenen Grundstimmung feinste Kontraste der Empfindung, wie sie sich aus dem Wesen der einzelnen Personen ergeben, in der „Rose“ Gegensätze vor allem der Naturstimmung, die zusammengehalten sind durch ein ganz ein-

heitliches Naturgefühl. Hier aber sind zwei Welten, die nichts gemein haben, grell nebeneinander gestellt. Aber es ist nichts weniger als die Lust am Effekt — es ist die tiefste Auffassung vom Wesen des Kontrastes überhaupt: es sind die zwei Welten, die als Schichten übereinander gelagert sind, die zeitliche Welt der irdischen Macht und Leidenschaft, Willkür und Schuld, und die schuldlose, ewige Welt der Kunst und Religion —, wie es Schopenhauer in schönen Worten ausspricht, die Pfitzner seinem Werk als Motto vorangesetzt hat.

Der dritte Akt — an Ausdehnung bedeutend kürzer als die beiden ersten Akte — bringt den Ausklang des Werkes, wenn man so will, die Versöhnung der beiden Welten. Es fehlt ihm natürlich das aufregend dramatische Leben des zweiten Aktes, und innerhalb der anderen Welt scheint eine Steigerung über den ersten hinaus nicht möglich zu sein. Trotzdem ist der letzte Akt keine Abschwächung des Eindrucks; denn obwohl es sich nur um innere Vorgänge handelt — die äussere Lösung des Konflikts ist ganz einfach und eigentlich durch die Vorgänge des ersten und zweiten Aktes schon gegeben —, geht eine gewaltige Steigerung durch den ganzen Akt. — Palestrina ist aus dem Gefängnis zurückgekehrt und sitzt halb bewusstlos, tief erschöpft, zu Hause; um ihn sein Sohn, sein Diener, seine Sänger. Diese erwarten gespannt die Kollegen zurück, die jetzt eben die neue Messe vor dem Papste singen; dem aus der Betäubung erwachenden Vater schildert Ighino in wunderschönen Worten die Vorgänge bei der Verhaftung, die Auslieferung der Messe. Da ertönt von der Strasse der Ruf: „Evviva Palestrina, der Retter der Musik!", die Sänger stürzen aufgeregt herein: die Messe hat den vollen Beifall des Papstes gefunden, ja, der Papst kommt selbst! Er wird auf einer Sänfte hereingetragen, und mit huldvollen Worten beruft er Palestrina wieder zum Leiter der päpst-

lichen Kapelle. Borromeo, der mit dem Papste kam, bleibt allein zurück bei Palestrina, und in einer kurzen, fast wortlosen, aber wunderbar eindrucksvollen Szene bricht er vor dem Freunde, den er verkannt und so schwer beleidigt hatte, in tiefster Zerknirschung zusammen. Palestrina hebt ihn auf, und erschüttert liegen sich die beiden, nun erst Freunde, nun erst Menschen einer Welt, in den Armen. Borromeo geht, im höchsten Glück und Stolz des Kindes stürzt Ighino auf den Vater zu; er kann es nicht verstehen, dass sein Vater sich nicht mehr und lauter freut — es ist eine kurze Szene tiefster Rührung. Der Vater schickt den Jungen auf die Strasse, damit er dort sich am Jubel des Volkes noch mehr freuen könne, und bleibt allein zurück. Und nun erst ist er ganz eins mit sich; nun erst hat er sich ganz dem Gebot der Geister gefügt: sein Wesen und sein Schaffen stellt er Gott anheim, und in der Notwendigkeit des Geschehens will er „still und friedvoll" leben. Er setzt sich an die Orgel und spielt, den Blick durchs Fenster in die Weite gerichtet. Von der Strasse tönen immer noch die Hochrufe des Volkes; er scheint sie nicht zu hören: nun wird die Welt da draussen ihn nicht mehr stören und verletzen. Aber trotzdem ist es nicht eine Versöhnung der zwei Welten: für den Künstler, der ganz in die ewige aufgenommen ist, besteht die irdische, zeitliche nicht mehr.

Als Pfitzner diese Dichtung schuf — welches Glück, dass er keinen gefunden hatte, der ihm den Stoff, den er lange Jahre mit sich herumtrug, zu Dank ausführte! —, hat er scheinbar den entscheidenden Schritt zu Wagner und zu Wagners Art der Produktion getan. In Wirklichkeit hat er niemals das Unwagnerische seiner Natur so klar bewiesen wie durch diese Dichtung. Sie ist, das fühlt jeder beim ersten Lesen, trotz der eminent musikalischen Stimmung mancher Vorgänge keine musikdramatische Konzeption in dem Sinne, dass die Rücksicht auf die Einheit von Wort und

Ton von Anfang an herrschte. Ja, wahrscheinlich war Pfitzner niemals weniger Musiker als zu der Zeit, da er diese Dichtung schuf. Nur mit dem völlig Inkommensurablen des Genies ist es ja zu erklären, dass ein Musiker, der zum erstenmal einen Stoff selbst dichterisch gestaltet, um eine Grundlage für sein musikalisches Schaffen zu haben, eine Dichtung von so „absolutem" Stil schafft. Es ist, als hätte der Geist der Dichtkunst den Musiker gezwungen, ganz nur ihm zu gehorchen. Nicht nur, dass weite Stellen der Dichtung im Wortlaut so schön sind, dass sie der Vertonung nicht nur nicht bedürfen, sondern durch sie vielleicht sogar an Wirkung verlieren könnten — das ist bei Wagner auch an den schönsten Stellen nicht der Fall —: oft hat man den Eindruck, als sei nicht im mindesten darauf Rücksicht genommen, ob Sinn und Wortlaut einer Vertonung günstig oder überhaupt zugänglich sei; kaum ein Leser der Dichtung wird den zweiten Akt sich komponiert vorstellen können. Ja, man könnte sich denken, dass Pfitzner selbst, als er die Dichtung, ganz nur den Forderungen des Stoffes und der Idee hingegeben, vollendet hatte, erstaunt und zögernd vor der Aufgabe gestanden habe, zu dieser Dichtung nun die Musik zu finden, die deren inneren Sinn erst ganz enthüllen soll.

X.

War für den Dichter des Palestrina die Legende die natürliche Wurzel, aus der ihm Blüte und Reife des Werkes erwuchs, so standen vor dem Musiker, der an die Vertonung der Dichtung ging, die Werke Giovanni Pierluigi Palestrinas als eine Welt, mit der sich eine Auseinandersetzung kaum vermeiden liess. — Diese Welt ist heute zwar nicht ganz versunken, aber nur den Kennern alter

Kirchenmusik wirklich vertraut, dem Publikum, auch den ernsteren Dilettanten, aus den wenigen Konzerten gewisser Chorvereinigungen kaum notdürftig bekannt. In jenen katholischen Kirchen allerdings, deren Chor alte Traditionen pflegt, lebt diese Welt heute noch ganz natürlich und unzerstört, und es sind unvergessliche Stunden der Weihe und Erhebung, wenn etwa in der Allerheiligen-Hofkirche in München alljährlich am Karfreitag die überirdischen Klänge des ,,Stabat mater" durch die goldene Dämmerung des Raumes schweben.

Die Musik Palestrinas ist die reinste, geistigste Schöpfung der italienischen Renaissance; sie zeigt denen, die es sonst nicht sehen wollen, weil die Macht und Pracht des Irdischen und der Körperlichkeit ihren Blick blendet, dass auch dieses Zeitalter sein reines und tiefes Verhältnis zum Jenseits hatte, nicht in den Grenzen der Weltlichkeit befangen war. Zugleich aber freilich zeigt die wunderbare Klarheit und formale Vollendung dieser Musik, dass sie einer künstlerisch aufs höchste kultivierten Zeit entstammt. Zur letzten Reife ist in dieser Kunst das gediehen, was die nordische Musik der Vorgänger zum Teil erst keimartig enthielt, zum Teil aber auch allzu frei und formlos hatte wuchern lassen. — Das Wesen von Palestrinas Kunst ist eine sehr verfeinerte Polyphonie, bei der jede Stimme — es ist ja reine Vokalmusik, ohne instrumentale Begleitung — streng nach den Gesetzen des Ausdrucks, den die Textworte fordern, geführt, in jedem Takte ganz ,,obligat" behandelt ist. Die harmonische Grundlage bilden die alten Kirchentonarten, die sich — möglichst wenig fachmässig ausgedrückt — von dem heute üblichen Dur- und Moll-System durch eine andere Verteilung der Ganz- und Halbtöne in der Tonleiter und das Fehlen der Septakkorde unterscheiden und die grossen Grundrichtungen, die in unserem harmonischen System durch Tonika, Dominante und Unterdominante gegeben

sind, nicht so klar hervortreten lassen, so dass die Akkorde gleichwertiger, weniger gegliedert nebeneinander stehen.

Es hat den Anschein, als wenn heute der Augenblick gekommen wäre, da diese Musik, längst als eine „Vorstufe" zu der eigentlich entwickelten Musik angesehen, wieder in den Gesichtskreis der Schaffenden treten könnte. Als Beethoven in seinem Streichquartett Op. 132 den „Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit" in der — sehr frei behandelten — „lydischen Tonart" schrieb, wollte er damit dem Satz nicht sowohl einen kirchlich-altertümlichen Charakter geben; der tiefere Grund war der, dass die harmonische Eigenart der Kirchentonarten, wie sie eben bezeichnet wurde, für den Ausdruck transzendenter, ganz vergeistigter Empfindungen besonders geeignet ist. Auch ohne diese Anknüpfung wäre Beethoven in seiner letzten Zeit auf Akkordverbindungen eines ähnlich schwebenden, nicht durch gewisse Grundrichtungen sozusagen architektonisch gebundenen Charakters verfallen, wie sich ja auch in anderen späten Werken Anklänge an diese Tonarten finden. Als dann in der Zeit nach Beethoven sich die Chromatik immer mehr entwickelte, wurde die Verbindung der Akkorde untereinander immer enger, die Herrschaft der Septakkorde immer unbeschränkter, und so war für die Dreiklangsfolgen der alten Musik höchstens einmal als Kontrast ein Platz. Wenn sich heute die Musik von der Chromatik wieder zu lösen beginnt, so wird auch der Blick auf die alten Tonarten wieder frei, und von dem Standpunkt der unendlich entwickelten und modulatorisch befreiten Harmonik unserer Zeit aus eröffnen sich gerade dort neue Möglichkeiten neuen Ausdrucks und neuer Form. Freilich wird von diesen Möglichkeiten nur der Gebrauch machen, dessen Empfindung nach dem Vergeistigten und Transzendentalen strebt. Dies ist aber gerade Pfitzners Art —

wie andererseits sein Kontrapunkt dem alten der Palestrinaschen und Vorpalestrinaschen Zeit — wo er sich schon einmal von der akkordlichen Unterlage fast ganz gelöst hatte — verwandter ist als dem harmonischen der Zeit von Bach bis Wagner.

So hat vielleicht auch eine rein musikalische Neigung Pfitzner auf den Stoff des ,,Palestrina" gebracht; jedenfalls brauchte er seiner Natur da nicht Gewalt anzutun, wo sich ein Anklang an die Art Palestrinas nicht gut vermeiden liess. In der ,,Messe" finden sich direkte Zitate aus der ,,Missa Papae Marcelli", aber sie sind frei verarbeitet und gehen, wenn auch die ganze ,,Messe" sozusagen Musik zweiten Grades, wie das Schauspiel im Hamlet ein Schauspiel im Schauspiel ist und sich als solche aus der übrigen Musik herausheben muss, restlos in dem Stil des ganzen Werkes auf, und Anklänge an den Stil Palestrinas und seiner Vorgänger finden sich auch an anderen Stellen, vor allem im Vorspiel in den geheimnisvollen Klängen, die den Schaffensprozess des Künstlers versinnbildlichen, und in der Szene mit den Geistern. Aber weder diese Stellen noch etwa gar der Stil des ganzen Werkes haben etwas Altertümliches an sich: es ist alles unmittelbare Empfindung und freies sich Ausleben, als wäre es nur der Gruss des Enkels an den neu entdeckten Vorfahren und die Bekräftigung der echten Blutsverwandtschaft. Und rührend steigt daneben — schon im Vorspiel und dann oft noch wieder — der geliebte Schatten des Ahnherrn seiner Jugend Schumann, auf, und es vermählen sich die beiden Welten, die nichts gemein zu haben scheinen, zu einem Bunde, den eine höhere Notwendigkeit geschaffen hat und dem eine Musik entspriesst, die ganz unserer Zeit angehört. Und wenn man von den Ahnen dieser Musik spricht, darf man auch die barocke Musik der Vorgänger Bachs, etwa Antonio Vivaldis, des von Bach hochgeschätzten und sogar kopierten, nicht vergessen, die

da auftaucht, wo die weltliche Macht der Kirche zu schildern war. Auch diese Welt geht ein in den echt Pfitznerischen Stil des ganzen Werkes, das so „modern" ist wie irgendein heute geschaffenes; mit einer grossartigen Freiheit und Beherrschung sind die harmonischen, kontrapunktischen und orchestralen Möglichkeiten, die der Musik durch Wagner und seine Nachfolger neu erschlossen wurden, benutzt und noch erweitert.

Die Musik zum „Palestrina" ist der Gipfel von Pfitzners bisherigem Schaffen, und man ist versucht, seinen früheren Werken bitter Unrecht zu tun und sie nur als eine Vorstufe zu diesem ungeheuren Werk zu betrachten. Alles, was wir an seinen früheren Werken bewundern, finden wir hier noch gesteigert: die Reinheit, Zartheit, Grösse und leidenschaftliche Glut der Empfindung, die Originalität des Satzes, die Vielgestaltigkeit und Flüssigkeit der Formen. Aber freilich muss man sagen, dass Pfitzner noch niemals eine Dichtung zu komponieren hatte, die — trotz dem Widerstande, den manche Teile einer Vertonung entgegensetzen — der Musik eine solche Fülle von Empfindung dargeboten hätte, und man möchte das Wort Goethes variieren, das er bei Gelegenheit des „Freischütz" sprach: „Man muss auch Herrn Kind einige Ehre widerfahren lassen." Es ist die Vielheit der Empfindungswelten, die Tiefe und Reinheit des Gefühls, die Ahnung des Unendlichen, die Stärke des Stimmungsgehalts jeder Szene, die für die Musik von grösster nährender Kraft sein mussten, und es war eine wunderbare Aufgabe, die diese Dichtung in ihrem Reichtum der Musik stellte. Und gerade das gesunde Gefühl, das die Vielheit der Stimmungen und Gestaltungen der Dichtung zusammenhält, die herbe und keusche Männlichkeit — ihr konnte Pfitzner und kein anderer heute Ausdruck verleihen, und sie beherrscht auch in der Tat die Musik vom ersten bis zum letzten Ton.

Noch nie ist Pfitzner so sehr Musikdramatiker gewesen. Jeder Regung der Handlung folgt die Musik, und es gibt kein Wort in der Dichtung, das die Musik nicht nach ihrem bildlichen und tieferen Sinn ausdeutet und noch einmal lebendig macht. Oft fallen von einem einzigen düsteren Wort Schatten über die Musik, oft fällt auf die Düsternis der Töne ein Sonnenstrahl, nur weil der Text es einen Augenblick so will. Dies könnte, nach der Art der ,,Programmmusik", den Zusammenhang der Musik zerreissen, wenn nicht die rein musikalische Begründung, auch der Gegensätze untereinander, so ernsthaft und tief wäre; und schliesslich ist doch erst dann eine wahre Vermählung zwischen Ton und Wort erreicht, wenn wirklich jedes Wort in seinem inneren Sinn auch in den Tönen aufgegangen ist — wenn anders eine wahre Dichtung der Musik zugrunde liegt und auch die Forderung stellen darf, dass jedes ihrer Worte nicht als zufällig, sondern als notwendig und in seinem eigentlichen Sinn wesentlich und nur so erschöpfbar angesehen wird. Freilich darf die Musik, wenn sie wahrhaft dramatisch sein will, niemals nur im Augenblick verweilen, sondern muss immer vorwärts weisen und so dem Drama dienen; aber wie ernst es Pfitzner mit dieser Forderung war, das beweist nichts schlagender als die Messe. Hier war die Gefahr, ganz im Augenblick zu verweilen und nur die Musik sprechen zu lassen, durch den Inhalt der Handlung besonders nahegelegt. Denn an sich enthält die musikalische Messe weder eine natürliche Steigerung, noch sonst irgendein fortschreitendes Moment; wenn wirklich die Messe ein ,,Vorgang" ist, so ist sie ganz und gar kein dramatischer, und die Musik reiht nur ein Stück an das andere, wie es eben der liturgische Zweck erfordert. Es ist ein ganz besonderes, musikdramatisches Meisterstück Pfitzners, wie er die Messe in einen echt dramatischen Bühnenvorgang verwandelt hat: nicht nur kürzt er den Text ganz bedeutend

und beschränkt sich auf einige Hauptmotive, sondern er gruppiert diese Motive auch so, dass sie, unterbrochen von den verzückten Gesängen Palestrinas und den verklärten Worten der Lukrezia, sich in ununterbrochener Steigerung bis zur Erscheinung der Glorie des Himmels entwickeln und dann wieder abebben, in keinem Augenblicke zu sehr verweilend, immer vorwärts drängend und den Hörer in immer höhere Höhen entführend.

Nie ist Pfitzner mehr absoluter Musiker gewesen als hier, wo das Drama mit seinem Reichtum an Ideen und innerer Handlung, mit seinen ewigen Wandlungen des Gefühls und der Fülle seiner Charaktere in jedem Augenblick das Höchste von dem Tondichter forderte. Pfitzners eigenster Stil, der ,,Empfindungskontrapunkt", ist zur vollendetsten linearen Reinheit und Durchsichtigkeit gesteigert, und es ist klar, dass gerade dieser Stil es zulässt, den Empfindungen bis in ihre feinsten Verästelungen zu folgen und vor allem das gleichzeitige Nebeneinander der Empfindungen, wie es in der dramatischen Form selbstverständlich ist, ganz Musik werden zu lassen — ja man möchte meinen, dass erst so die letzte Verinnerlichung des musikalischen Dramas, seine Erlösung aus den Ketten der szenischen Geste ermöglicht wird. Diese Verinnerlichung der Opernmusik liegt aber, wie wir schon früher sahen, überhaupt in Pfitzners Art, und auch in dieser Hinsicht bedeutet der ,,Palestrina" eine Steigerung über die früheren Werke hinaus: in jedem Augenblick von Handlung und poetischer Empfindung neu befruchtet, zieht sich diese Musik in jedem Augenblick auch wieder auf ihr eigenes Wesen zurück, schöpft alle Tiefen der Empfindung aus und schafft zugleich Formen über Formen, ,,künstlich reich" und vielgestaltig, herrliche Glieder an der ,,Töne Wunderdom".

Nur ein Meister von dieser formenden Kraft konnte es wagen, eine Dichtung in Musik zu setzen, die, in sich so reich,

im einzelnen so wenig auf die Möglichkeiten der Vertonung Rücksicht nimmt, und dabei auf das Mittel des Sprechgesangs und Rezitativs fast ganz zu verzichten. Noch Wagner hatte in den meisten seiner Werke, vor allem im „Ring des Nibelungen" dieses Mittel nötig, um all das unterzubringen, was für das Verständnis des Dramas wichtig, aber musikalischer Gestaltung weniger zugänglich ist — obwohl er doch seine Dichtungen nicht nur in Rücksicht auf die Komponierbarkeit, sondern sogar zum Teil in Einheit mit der musikalischen Konzeption ausführte. In solchen Szenen beschränkt sich dann die Musik auf den — allerdings sehr schön und feinfühlig behandelten — Sprechgesang und das mehr oder weniger stimmungsvolle Unterstreichen der wichtigsten Punkte durch die bereits bekannten „Leitmotive"; das eigentlich musikalische Interesse des Hörers ruht dabei aus und braucht erst da wieder zu erwachen, wo die wahre Musik beginnt, also auf den Höhepunkten der Handlung oder der lyrischen Empfindung. Im „Palestrina", wo es sehr nahe gelegen hätte, diejenigen Stellen der Dichtung, die nicht gerade zu einer Vertonung herausfordern oder sich ihr scheinbar ganz entziehen, rezitativisch zu bewältigen und das musikalische Interesse ganz auf die Stellen der höchsten Empfindung zu lenken, ist die Musik in jedem Augenblick von ungefähr gleicher „Dichtigkeit". Auch für die Vertonung spröder Stellen, wie z. B. der erste Teil der grossen Rede des Kardinals im ersten Akt, wo er die Gefahren, die der Musik durch den Befehl des Papstes drohen, und die Schwierigkeiten, die er selbst in dieser Frage hatte, schildert, sind nicht nur komponiert, sondern melodisch und kontrapunktisch aufs reichste ausgestaltet, und, bei dem feinsten Eingehen auf jede Einzelheit des Textes, in eine grosse Form gebracht, die sich dann gegen den begeisterten und poetisch strahlenden Schluss der Rede in wunderbarer Steigerung aufbaut.

Jede andere Lösung, die die eigentliche musikalische Gestaltung für den Schluss aufsparte, wäre im Vergleich zu dem, was Pfitzner erreicht hat, äusserlich — wenn auch von einer grösseren Eingänglichkeit und daher vielleicht unmittelbarerer Wirkung auf die Hörer.

Ist die Musik auch überall gleich „dicht" und reich, so ist sie deshalb nicht auch überall gleich schwer zu fassen. Grosse Teile der Musik sind einfach und unmittelbar eingänglich, wenn auch der Reichtum an Formung stets ein wirkliches „Hören" verlangt. Wo aber die Dichtung zu den verborgensten Tiefen hinabsteigt, da folgt ihr auch die Musik, und wenn diese auch ihrem Wesen nach berufen ist, diese Tiefen zu erhellen, so ist das Licht doch nur dem schaubar, dessen Seele reif dazu ist. Und hier allerdings wird von dem Hörer so viel verlangt, als — wir sind uns dessen, was wir hiermit aussprechen, wohl bewusst — seit den letzten Werken Beethovens, vor allem der Messe und der letzten Quartette, niemals mehr verlangt worden war. Nur in diesen Werken noch ist mit so starker und zugleich frommer Hand an die Pforten des Jenseits gerührt wie in dem Zwiegespräch Palestrinas mit den Schatten der alten Meister. Hier erreicht auch zugleich die Kunst des Satzes ihren Höhepunkt: die einzelnen Stimmen sind von unerhörter Ausdruckskraft, und die Polyphonie ist aufs kunstvollste gewebt und geschlungen. Vor diesen Klängen wird freilich derjenige Hörer, dessen Ohr nicht fein geschult und der nicht von dem ernstesten Willen zur Vertiefung beseelt ist, ratlos stehen, freilich immer noch reich genug beschenkt durch die poetische Stimmung der Szene, die gerade hier von der unmittelbarsten Wirkung ist. Doch wenn hier auf die Schwierigkeit dieser Musik besonders hingewiesen wird, so soll damit um Gottes willen nicht gesagt sein, dass es eine Musik nur für die Kenner, etwa gar nur für Musiker, also so etwas wie „gelehrte Musik" sei: sie ist Sprache des

Herzens, so gut wie jene Quartette, und wer sie nicht mit dem Herzen erfassen kann, dem bleibt sie ewig fremd und fern.

Ein thematischer Leitfaden und eine genaue Analyse der Musik liegt nicht in der Absicht dieser Untersuchung. Ein solcher Leitfaden ist auch zum Verständnis des Werkes nicht nötig. Denn wenn auch die einzelnen Personen und Vorgänge motivisch bezeichnet sind und die Musik voll von engen thematischen Beziehungen ist, so ergibt sich das Verständnis dieser Motive und Beziehungen jeweils aus der Musik von selbst, und es fehlt ganz jene begriffliche Anwendung und Umdeutung der Motive, die im ,,Ring des Nibelungen" den rein musikalischen Eindruck leider so oft beeinträchtigt. Immerhin aber kann es von Nutzen sein, auf die Hauptmotive und die wesentlichen Phasen der musikalischen Entwicklung hinzuweisen und so das Hören etwas zu erleichtern.

Freilich ist zu beachten, dass bei diesem Werke der Hinweis auf die Hauptmotive und deren Kenntnis zum Verständnis der Musik nicht im mindesten genügen; denn wenn auch diese Hauptmotive einen grossen Teil des Werkes musikalisch beherrschen und auf das reichste und vielseitigste verarbeitet sind, so ist der musikalische Gehalt damit keineswegs in der Hauptsache erschöpft, wie es in Wagners Hauptwerken — mit Ausnahme der Meistersinger — der Fall ist. Denn neben diesen Hauptmotiven, die sozusagen das geistige Band zwischen den Vorgängen herstellen, ist in dem Werke noch eine Fülle von Musik, die, ganz allein vom augenblicklichen poetischen Vorgang inspiriert, in jedem Augenblick absolut Neues gibt. In dieser Musik sieht der Theoretiker Pfitzner das eigentliche Wesen der dramatischen Musik, das eben in dem immer wieder neu an der Dichtung inspirierten Einfall besteht. Diesen Reichtum an Melodik und Ausdruck mit Worten auch nur anzudeuten,

wäre höchstens im Rahmen einer ganz ausführlichen Analyse möglich.

Das Vorspiel zum ersten Akt ist nach Ausdehnung, Entwicklung der Gedanken und Entfaltung der Mittel weniger ein symphonisch ausgeführtes Vorspiel zum ganzen Werk, im Sinne Wagners, als vielmehr eine Einleitung, die einen Teil des musikalischen Materials, das dann im Verlaufe des Werkes zu vollem Wachstum gediehen ist, erst keimartig in sich enthält, die aber dabei die Grundstimmung der Musik, die die Figur des Palestrina selbst ausdeutet, schon in ihrem wunderbaren Zauber ahnen lässt — es sind vor allem die Themen, die dann später in der Szene mit den Geistern breiter und machtvoller ausgeführt sind, und, zu Beginn (nur von vier Soloviolinen und einer Flöte vorgetragen), das geheimnisvolle Motiv, das das Wachstum des Kunstwerks im Künstler zu versinnbildlichen scheint —, und im weiteren Verlauf die prächtigen Klänge der weltlichen Macht der Kirche, schon leise und schattenhaft auftauchen lässt, in ihrem wahren Charakter aber noch nicht im mindesten enthüllt. — Der Vorhang geht auf, Silla probiert, sich selbst auf der Laute begleitend, sein Liebeslied, ein altertümlich harmonisiertes, streng homophones Stückchen — in dieser Homophonie ein Stück „modernen" Stils, von der Art des Kreises Bardi in Florenz —, dessen Bruchstücke sich scharf herausheben aus der übrigen Musik der Szene, aus Sillas Selbstgespräch, seiner Freude über die baldige Uebersiedelung ins „heitere Florenz", wo der „herrlich freie Zug", der durch diese Zeit geht, erst recht zu merken ist (hier ist die Musik strahlend und ganz leicht beschwingt), einer echt jungenhaften Ueberlegenheit über die altehrwürdige Welt Roms (ein feierlich getragenes Motiv, das später noch öfter auftritt) und die Kunst seines bisherigen Meisters Palestrina, den er immerhin noch anerkennt. Ighino tritt auf, und sofort drückt die Musik

in einem wunderbaren einfachen Thema, das die rührend schöne Gestalt zumeist begleitet, den Gegensatz dieses Wesens zu dem von Silla aus. Der erste Teil des Gespräches, das nun folgt, die Unterhaltung über den neuen und alten Stil der Musik, ist noch leicht im Ton und gibt auch eine Probe der alten, streng polyphonen Schreibart, bald aber fallen Schatten über die Musik, und während Ighino von seinen Sorgen um den alten Vater spricht, von dessen Leben und früherem Schaffen, vom Tode der Mutter und dem Gram des Vaters seither, dem ,,Leid der Welt", das in ihm ist (,,man geht und weint, weil man geboren ist"), wächst in der Musik die Gestalt Palestrinas, ehe dieser selbst die Bühne betritt, bereits zu immer grösserer Plastik und Bedeutung. Scharf steht dieser ernsten und tiefen Musik entgegen Sillas Liedchen, das nun, am Ende der Szene, zum erstenmal im Zusammenhang erklingt, und das plötzlich abbricht, als Palestrina und der Kardinal das Zimmer betreten. Sofort kommt wieder ein neues Element in die Musik: die herbe, fast harte, asketische und dabei kunstbegeisterte, würdevoll gehaltene und dann doch auch wieder leidenschaftlich erregte, in allem aber ausgesprochen männliche Natur des Kardinals. Und bald erscheint auch die von ihm repräsentierte Macht der Kirche in prächtigen musikalischen Gebilden, die den ersten Teil der grossen Rede Borromeos beherrschen. Hier ist es neben der Schlagkraft von Pfitzners Erfindung seine polyphone Kunst, die ihn auch die sprödesten Stellen des Textes musikalisch verlebendigen lässt. Wie ein unheimlicher Schatten aus der Urzeit steigt die düster-primitive Welt des Gregorianischen Chorals empor, daneben, als ein Klang heller Weltlichkeit, das feierlich marsch-ähnliche Motiv des Kaisers Ferdinand, dem sich gleich ein zweites, weihevolles anschliesst: ,,In einem langen Schreiben wünscht er, ,,es möchte bleiben aus grosser Meister Zeit das wohl erfundne Alte, weil es

den Geist der Frömmigkeit erwecke und erhalte".“ Auf diesem Wunsch des Papstes baut der Kardinal seinen Plan auf, und da er ihn enthüllt, blüht und strahlt die Musik in immer vollerem Reichtum, in immer breiterer Entwicklung. Zart und geheimnisvoll beginnt sie bei den Worten: „Die Gegensätze all zu einen, die dieser Zeiten Fährnis bringt, geläng' wohl nur dem liebend reinen, dem Künstlergeist, der sie umschlingt“, steigert sie sich zu grösster Freudigkeit des Entschlusses: „Und Ihr sollt diese Messe schreiben!“ — um dann am Schluss der Rede: „Auf, Meister, Euch zum ew'gen Ruhme, zur Rettung der Musik in Rom, der höchsten Spitze Kreuzesblume setzt auf der Töne Wunderdom“, zu wahrhaft sakraler Feierlichkeit emporzudringen. — Wunderbar kontrastieren zu der männlichen Kraft dieser Musik die feinen und schlichten Klänge, die Palestrinas Antworten begleiten (auch in der Instrumentation, die hier in der Hauptsache nur die Streicher verwendet, scharf von den übrigen geschieden); es ist der wahre Ausdruck des ganz in sich gekehrten, resignierten und passiven Wesens eines Künstlers. Dieser Ausdruck bleibt in der Musik auch da, wo sich die Gegenreden des Borromeo zu immer grösserer Heftigkeit steigern, wodurch zum Schluss der Szene sehr scharfe Gegensätze entstehen, und beherrscht ganz die Musik des nun folgenden Selbstgesprächs Palestrinas, wo ihn die Verlassenheit, die Einsamkeit bedrängt, und wo, in wunderbaren Klängen, die Erinnerung an die tote Gattin in ihm erwacht. Auch Ighinos Motiv erklingt, um dann bald wieder in der Nacht zu versinken, die nunmehr die Musik umfängt. Nun scheinen nur mehr einzelne Töne aus dem nächtlich-formlosen Chaos aufzutauchen, gekleidet in dunkle, seltene Farben (es ist hier der düster hauchende Ton der Altflöte verwendet) — aber immer noch ist es formvolle Musik, und die schwer und lang ausgehaltenen einzelnen Töne sind durchaus motivisch gebunden. Und

jetzt beginnt die geheimnisreiche Szene mit den Schatten, über deren musikalischen Charakter oben das Nötigste gesagt wurde. Die Motive, zum Teil am Schluss der vorhergehenden Szene, da, wo die Schatten auftauchen, bereits angedeutet, sind hier, wo die Polyphonie die reichste ist, von einer wahrhaft elementaren Einfachheit, aber durch die Harmonisierung und die polyphone Kunst von tiefstem Geheimnis umgeben. Von dieser Welt, die in ihrer Erhabenheit von menschlicher Gemütsbewegung frei ist, heben sich die Antworten Palestrinas, der tief erschüttert und von inbrünstiger Empfindung erfüllt ist, scharf ab; gerade hier geht ein Zittern durch jeden Ton der Musik, und es ist wunderbar, wie in den Wechselreden, wenn Palestrina die einzelnen ihm bekannten Meister grüsst, die beiden Welten in ganz kurzen Sätzen nebeneinandergestellt sind. Gegen den Schluss der Szene sammelt sich die Musik auch in den Reden der Schatten zu klarer fassbaren Gebilden, und hier erscheinen breit und gross durchgeführt jene Motive wieder, die bereits die Einleitung des Aktes beherrschten. — Die Erscheinungen schwinden im Dunkeln, und Palestrina ruft in seiner höchsten Not nach oben (die tief ergreifende Melodie ist uns schon aus seinem Selbstgespräch bekannt und taucht später noch manchmal auf); der Engel antwortet — auch rein technisch-musikalisch betrachtet ist es die Antwort auf den letzten Takt des Rufes — mit dem „Kyrie eleison" aus der „Missa Papae Marcelli". Doch ist es nur ein melodisches Zitat; die polyphone Durchführung ist von Anfang an frei, und nach dem „Christe eleison" werden auch die Melodien selbständig. Doch immer hebt sich die Messe aus der übrigen Musik als etwas Besonderes heraus, ohne dass sie doch als ein Fremdkörper darin erschiene; vielmehr ist sie mit den ekstatischen Zwischenrufen und Gesängen Palestrinas thematisch und in der Stimmung eng verbunden, nur dass in diesen Augen-

blicken die Musik erregter, weniger verklärt und übermenschlich ist. Als drittes Moment kommt noch die Erscheinung der Lukrezia dazu, die, durch einen wunderbaren Uebergang musikalisch eingeführt, in ihren Gesängen, die zuerst ganz für sich stehen, nach und nach in die Melodik der Messe vollkommen eingeht. Ueber die Steigerung und das Ausklingen der Messe wurde schon oben einiges gesagt. Das Glockenläuten, das mit dem Verklingen des „Dona nobis pacem" einsetzt, ist unter einem gewaltigen orchestralen Aufwand bis an die letzten dynamischen und harmonischen Möglichkeiten gesteigert, um dann auf dem Höhepunkt aus sich das grandiose feierliche Motiv der Stadt Rom zu gebären, das wieder abebbt und hinüberführt in die leichte und graziöse Welt der beiden Knaben. Und während die beiden die Blätter sammeln und das Geschriebene lesen, ertönen in dieser graziösen Musik, mit wunderbarer kontrapunktischer Kunst hinein verschlungen, Motive aus der Messe. — Es wäre unmöglich, den Akt in diesem leichten Ton musikalisch zu schliessen: so ertönen noch einmal die Glocken, und während das Geläute wieder zu voller Stärke anwächst, fällt der Vorhang.

Der z w e i t e A k t ist für alle diejenigen, die die Dichtung vorher kannten, die grösste Ueberraschung: denn jeder, der es für unmöglich gehalten hatte, dass zu diesen Worten und Vorgängen eine Musik gefunden werde, muss vor dem vollendeten Werke gestehen, dass die Aufgabe ohne einen Rest gelöst ist, ja dass Pfitzner mit diesem Akte eines seiner grössten Meisterwerke der Welt geschenkt hat. Man erzählt, dass er in einer andauernden Inspiration die Musik in wenigen Wochen niedergeschrieben habe, offenbar durch die Schwierigkeiten nicht im mindesten gehemmt. Und dieser natürliche, mühelose Fluss ist in der Tat eine der auffallendsten Eigenschaften dieser Musik. Freilich ist sie einer thematischen Uebersicht oder oberflächlichen

Analyse noch weniger als der erste Akt zugänglich; denn gegenüber der in jedem Augenblick zu der Situation neu erfundenen Musik tritt hier die symphonische Verarbeitung von Hauptmotiven im ganzen zurück, ohne dass doch, wie sich aus dem Folgenden ersehen lässt, die Musik etwa formlos wäre. Vielmehr ist auch die formale Leistung in diesem Akte eine erstaunliche.

Das Vorspiel, ein ganz gewaltiges Stück, betont sofort den Gegensatz gegen die Welt des ersten Aktes aufs schärfste. Aus wild stürmendem Chaos, das allen Kampf und Streit der Welt in sich enthält — das kurze Anfangsmotiv, eine Moll-Umdeutung des leichten Motivs, das dann die erste Szene beherrscht, gewinnt im Verlaufe der Sitzung grosse Bedeutung —, lösen sich, nach kurzer Beruhigung, feierliche Motive, uns zum Teil aus der Rede des Borromeo schon bekannt, die in immer mächtigerer Steigerung sich zu einem gewaltigen Bauwerk türmen — ein Bild der Macht der Kirche, an Eindringlichkeit der Wirkung barocken Kirchen vergleichbar, deren reichgeschmückte Wölbungen wie steingewordene Posaunenchöre sind. Und dann öffnet sich die bunte Welt der Bühne: Zu Beginn die Ordnung der Stühle durch die Diener — der Vergleich mit den Meistersingern liegt nahe — und unter zwanglosen Gesprächen, deren Gewicht sich allmählich steigert, das Auftreten der verschiedenen Teilnehmer an der Sitzung, die gleich in ihrem Wesen musikalisch festgelegt sind. Auch die Landschaft spiegelt sich in der Musik: die düstere Bergwelt Trients, dessen nordisch-engen Charakter der Italiener stärker als wir empfindet und daneben die strahlende Schönheit des Spätherbsttages, die Novagerio bewundert (ein musikalisches Zitat aus einem der herrlichsten Lieder Pfitzners, dem Hebbelschen „Herbstbild"). Dann die erste gefährliche Klippe für die Musik: das Gespräch zwischen Borromeo und Novagerio, in dem die diplomatischen Angelegenheiten Europas

und der Kurie behandelt werden: wie war es möglich, für diese Vorgänge eine Musik zu finden! Und sie ist nicht nur gefunden als eine anmutige, vielleicht auch charakterisierende und belebende Begleitung, sondern die Vorgänge sind ganz hinübergeführt in eine tönende Welt und dort neu geboren. Schon wie die beiden Charaktere, die nur das Weltmännische gemeinsam haben, musikalisch voneinander geschieden sind, ist bewundernswert; aber noch erstaunlicher ist es, dass die ganzen unendlich vielfältigen Bezüge, die ein häufiges Abreissen des musikalischen Fadens zu fordern scheinen, ohne jeden Zwang, als wenn die Handlung selbst es so ergäbe, zu Formen von absolut musikalischer Geltung zusammengeschlossen sind und dass dabei jedes Wort der Dichtung musikalisch neu zum Leben erweckt ist. Kurze, einfache homophone Sätze von wahrhaft romanischer Leichtigkeit und Grazie — ,,und hier, bei Früchten, rotem Wein" — wechseln mit reichen polyphonen Gebilden, die zum Teil höchst kunstvoll sind, wie jene wichtige Stelle, wo von dem Plane die Rede ist, dem Sohne des Kaisers den spanischen Königsthron anzubieten, um ihn so vom Uebertritt zum Protestantismus abzuhalten, und wo das Motiv Kaiser Ferdinands gegen ein neues Thema, das die Spanier bezeichnet und das später noch öfter auftritt, kontrapunktiert ist. Und auch die Welt Palestrinas taucht in der Musik dieses Gesprächs von ferne auf. Immer mehr Mitglieder der Versammlung treten auf, immer reicher wird das musikalische Bild. Auf ein kurzes, geschlossenes Chorstück, das die Spanier scharf charakterisiert, folgen zwei Sätze von schärfster Kontrastwirkung: der Bischof von Budoja, dessen Lustigkeit sich in einer Musik von sprühendem Leben spiegelt, und der ehrwürdige Patriarch von Assyrien, dessen Auftreten von fremdartigen und zugleich kindlich einfachen und rührenden Klängen begleitet ist. Nun steigert sich, nach dieser ,,Exposition", Handlung und Musik zu breiteren Formen, und in

drei aufeinander folgenden grossartigen, ganz in sich geschlossenen Stücken ist der musikalische Höhe- und Ruhepunkt des Aktes erreicht: des Zeremonienmeisters Aufforderung zur Eröffnung der Sitzung (Fritz Kothner in einer grösseren Welt wiedergeboren), das Einnehmen der Plätze durch die Teilnehmer (wiederum ein Stück barocker kirchlicher Pracht), und schliesslich die Ansprache des Kardinallegaten Morone, der den Segen des Papstes überbringt und dem Kaiser Ferdinand huldigt, von höchster Feierlichkeit und echter Grösse der Empfindung. Man könnte vor dieser Musik von monumentaler Historienmalerei grössten Stils reden, so gewaltig sind die grossen geschichtlichen Mächte, Papst, Kirche, Kaiser hier vergegenwärtigt. — In leichterem Tone fährt Morone fort, da er in die Besprechung der Tagesordnung eintritt, und bald beginnt auch schon der Streit. Immer kühner und schärfer in der Charakteristik wird nun die Musik und büsst dabei doch nichts von ihrer Strenge ein. Mitten in den Kampf dringen, bei der Frage der Kirchenmusik, die Klänge aus Palestrinas Welt — wahrhaftig aus einer anderen Welt! —, bald wieder verschlungen von dem immer leidenschaftlicher entbrennenden Streit, der musikalisch im wesentlichen von dem Anfangsmotiv des Vorspiels beherrscht ist und der schliesslich in einem Chaos endigt, in dem die wichtigen Motive in grandioser Polyphonie alle übereinander getürmt sind. Nach kurzer Ruhe — Morone mahnt zu Frieden und Einigkeit — beginnt der groteske Schluss, in dem durch die Musik der Bühnenvorgang zu wahrhaft symbolischer Bedeutung emporgehoben ist.

Die Musik des dritten Aktes atmet die Ruhe nach dem Sturm und gehört wieder ganz der jenseitigen Welt des Künstlers an; und es ist, als spräche jetzt, nachdem sie in den Stürmen der Welt dahergebraust kam, das Jenseits und die göttliche Ruhe der Ewigkeit noch eindringlicher

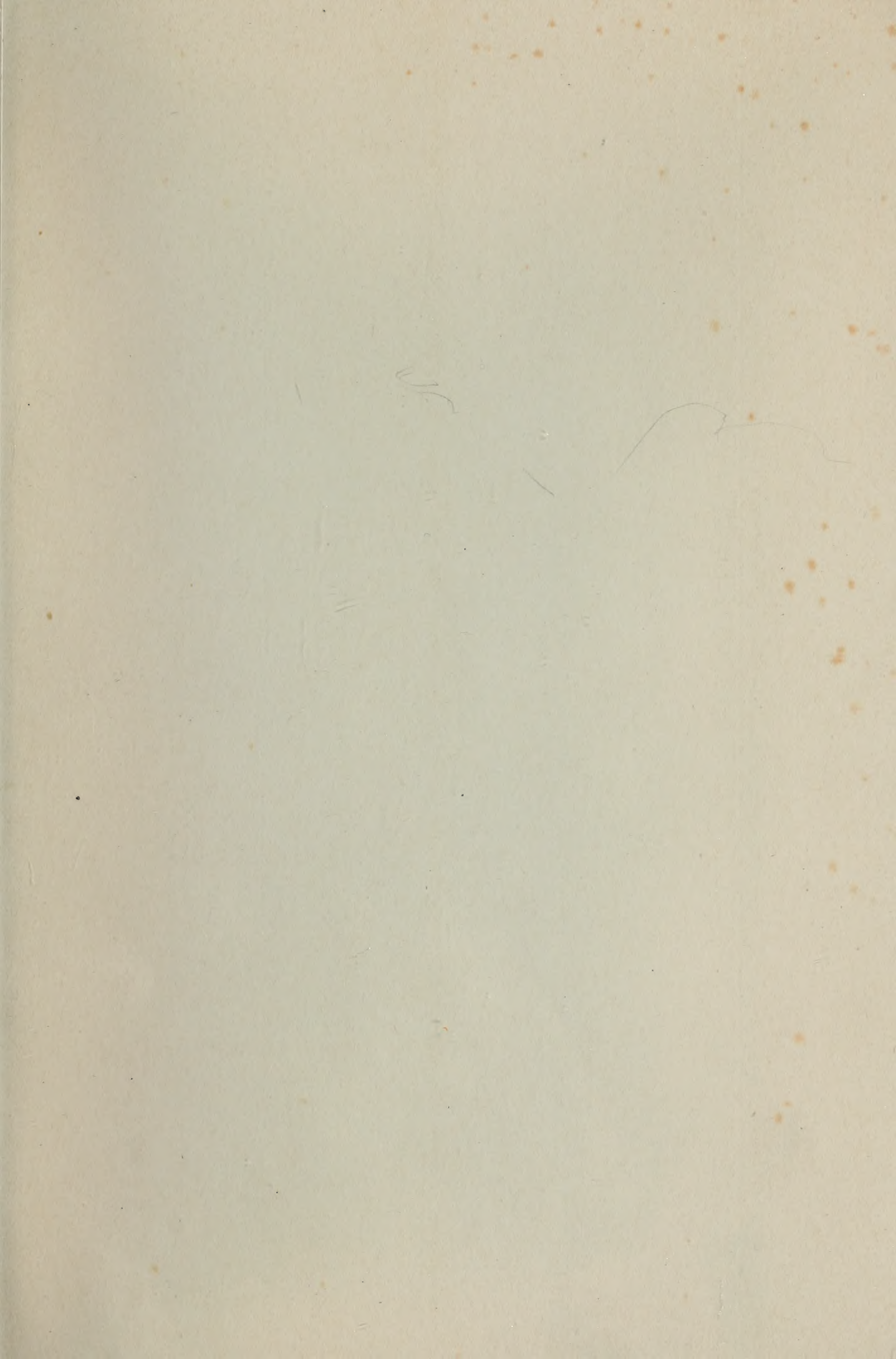
aus ihr. Die friedvolle Resignation der Dichtung ist durch die Musik noch vertieft, die Ruhe durch die grossen musikalischen Formen noch gesteigert: die ganze erste Szene bis zur Erzählung Ighinos ist beherrscht von einem einzigen breiten Motiv von stiller Trauer und wie abendlicher Färbung. Erst mit Ighinos Worten belebt sich Bewegung und Ausdruck bis zur schönsten Innigkeit und Hingebung, und es ist in diesem Augenblick erschütternd, wenn die Rufe des Volkes in diese Stimmung dringen. Nur wie ein Spuk huscht ein Prestissimo vorbei, sobald die Sänger zurückkehren, und steigert die Verklärtheit und Feierlichkeit der Klänge, die das Auftreten des Papstes begleiten. Auch die leidenschaftliche Erregung in der Szene zwischen Borromeo und Palestrina ist in der Musik noch gedämpft — dann folgt für einen Augenblick nur ein Ton hellen Jubels in der kurzen Szene mit Ighino. Nun bleibt Palestrina allein, es erscheint das feierliche Motiv, das wir aus der Rede Borromeos, wo er von dem Wunsche des Kaisers sprach, kennen und das in den Verhandlungen des Konzils wieder aufgetaucht war; hier strömt es breit daher, als ob die gerettete Musik selbst ihren Dank ausatmete. Es entwickelt sich hieraus die Melodie Lukrezias, und dann steigt bei den letzten Worten Palestrinas die Musik noch einmal in die geheimnisvolle Tiefe der Geisterszene hinab und klingt dann aus in den — zweimal von den verhallenden Evvivarufen unterbrochenen — Orgelphantasien Palestrinas, deren reine Linien harmonisch einfach und doch voll Reichtum sich zusammenschliessen wie die Hügelketten italienischer Landschaft im Lichte des Abends. — Und als letzter Schluss noch einmal ein Motiv von leise Schumannischer Prägung, das uns vom Vorspiel an des öfteren begegnet ist, meist still und traurig, manchmal auch zu stärkerem Ausdruck gesteigert — hier aber im zartesten Pianissimo ersterbend und wie ein hingehauchter Seufzer, der alles Erdenleid Palestrinas mit

sich zu nehmen und ihn schon der Ewigkeit für immer zu vermählen scheint.

Das Werk verlangt von den Ausführenden das Höchste. Es ist von vornherein zu sagen, dass die Münchener Uraufführung diese Forderungen erfüllen wird. Die besten Kräfte werden dort dem Werke ihre Dienste leihen, und Pfitzner selbst führt die Regie. Damit ist verbürgt, dass auch das dramatisch-theatralische Problem klar und vollständig gelöst sein wird. Und da das Münchener Publikum mehr als das irgendeiner anderen Stadt mit der Kunst Pfitzners vertraut ist, so kommt dem Erfolge des Werkes eine symptomatische Bedeutung zu. Nicht für das Werk selbst: das kann warten, und es wird nicht berührt durch die Tatsache des grösseren oder geringeren ersten Erfolges. Wohl aber für das Publikum: denn hier wird die Frage entschieden, zu welchem Ernste, zu welcher Vertiefung das Publikum unserer Tage noch fähig ist. Ist der Erfolg gross, so ist das Werk in seinem inneren Wesen erfasst oder wenigstens geahnt; denn an äusserlichen Glanz kann sich hier der Erfolg nicht heften. Und dann ist es ein Zeichen, dass trotz aller Veräusserlichung unseres Musiklebens doch noch echter Kunstsinn in dem deutschen Publikum lebendig ist. Fehlt einstweilen noch das Verständnis, so braucht deshalb niemand an der Zukunft der deutschen Musik zu verzweifeln. Dann heisst es warten, bis die Umkehr zu neuer Innerlichkeit kommt. Diese Umkehr wird kommen, das weiss jeder, der den guten Kern kennt, der trotz allem noch in unserem Musikleben vorhanden ist. Und dann wird dieses Werk nie mehr, solange deutsche Musik auf Erden ertönt, vergessen werden, nie mehr die Dichtung von dem Schicksal des Künstlers vor Gott und der Welt, niemals der Ruf des gequälten Menschen nach oben, niemals mehr die Antwort, die dem Menschen aus der Welt

des Jenseits wird. Und immer wird man daran denken, dass dieses Werk zum grossen Teil entstanden ist, vollendet und zum erstenmal aufgeführt wurde, während in dem fürchterlichsten Kriege Deutschland um sein Dasein rang. Und an nichts anderem wird die Zukunft so deutlich wie an Pfitzners Palestrina sehen, dass auch in dieser härtesten Zeit das Zarteste und Tiefste der deutschen Seele unversehrt lebendig war.

K. B. HOFBUCHDRUCKEREI GEBRÜDER REICHEL, AUGSBURG




UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C